目次

附錄

電影發達史

第一章 緒言

現代是電影事業發達的時代，我們若從其發達的過程看來，那麼從無聲電影到有聲電影，其間便有兩種學說，即一元論與二元論是。所謂一元論者，乃是指有聲電影是由無聲電影進步而來，是比無聲電影更完成，是電影藝術的直線的發展形態。二元論者，乃是指無聲電影在其技術的基礎上，成立其特有的藝術的形態，有聲電影在其技術的基礎上，也成立其新藝術的形態，因爲如此，所以無聲電影和有聲電影便在藝術上成爲獨立的而對峙着了然而這兩種學說，究竟孰是孰非呢？那是很不易解決的。這裏，我們且引日本電影學者佐佐木能理男氏的話，似乎見解還恰當。（見氏著電影藝術研究第一卷「有聲電影藝術

份子的。(註三)從古以來，戲劇總是用來傳播鼓吹一個部落或一個集團的理想，主張，生活方式，與人生哲學的。也許有時候劇作者自己不知道不注意這個作用，但在實際上無有不在多少地利用這個作用的。而愈是在社會有劇烈的變革的時期，戲劇的影響大衆底行爲的作用，便愈是強大；這又是很明顯的。

這個歷史的事實，在戲劇史上，隨便就可以尋得例證的。譬如十九世紀中葉歐洲工業革命的時期，一般在政治上原來沒有地位沒有勢力的平民商人們，「新興」了而威脅着教士地主貴族的尊嚴與安全之後，那站在封建勢力的一邊的作家們，是怎樣地幫助「舊門閥」掙扎，是怎樣地把「暴發戶」譏諷，訕笑，漫駡，侮辱。法國 Henri Lavedan 寫的 Prince d'Aurec，裏面一個「破落戶」的親王，奢華享樂，把家產都賭光了；雖然不時的要向一個猶太銀行家借錢，而絕對不許這種孳孳爲利的人高攀做親戚；最後，錢是借不到了，家人們安慰他說，「你至少還可以爲法國戰死」，他傲然地回答，「每個法國人都肯爲法國戰死的，但也有種種不同的死法」——意謂貴族們無論如何破落，總還要比普通人們

不同一點，高貴一點！

又，英國 Thomas Robertson 寫的 Caste，裏面一個「浪蕩子」的貴族少年，娶了平民中一個「志行純潔」的女郎；便公然地要觀衆們相信，這樣一個婚姻，是「獎勵平民的道德生活的」！並且，還借了劇中人 Sam Gerridge 的口，說出一番「人人應當安分守己」的大道理：（註三）

「人們應當恪守着各人自己的階級。人生是像乘坐火車一樣；人類全是乘客，有頭等，有二等，有三等。一個人如果被查出是越等乘車，在最近停車的一站，就會被人拖下去，按照公司的章程處理的。」

這就是說，人生是不應有平等的！這正是一些地位在動搖中的貴族們希望一般新興的平民們接受的一句話。

戲劇永遠是爲了影響人類的行爲而作的。所謂「爲了藝術而戲劇」，只不過是，所影響的行爲，是無關緊要的，或不長進的，如此而已。

（二）

在我們面前的，現在是兩個世界，兩個制度，兩種文化。一種是代表傳的：和過去的一切，習慣，組織，思想，是深深地糾結著的；是封建的，是迷信的，是無政府的，是個人主義的，是保守的，是混亂的。另一種是要想從「舊的」裏掙脫的；是向着「新的」伸展的：是精神勃發地生長着，而不是筋疲力盡地苟延着的；是革命的，是合理的，是有組織有計劃的，是集團合作的，是科學的。當前也是一個有劇烈改革的時代。

當前，比較任何時代，都爲緊張。觀衆們對面着須要解決的問題，太多也太嚴重了！農村破產，都市衰落，帝國主義者加緊了他們底武力的政治的經濟的壓迫，人民要生存，要衣要住要吃；一些剛在成年的青年，受了生理上自然發育的要求，迫切地須要解決他們底性生活；而一些閱歷較多，稍爲曉得應當想一想的人，在這些紛繁的，矛盾的，混亂的歧途中，須要一個可以領導着他們走着正路到達光明的人生哲學。

從觀衆的立場來講，他們底第一個要求，是**劇作者幫助他們解答目前生活中所遇到的困難問題**。

（三）

認清了這一點，**劇作者**便千萬**不可去曲意地阿媚或奉承觀衆**。他們所以要聽劇作者說的話，就爲的是，他是正直的，不自私的，不計較個人禍福，而勇敢地肯爲大衆呼喊的。倘如作者一味地投其所好，迎合低級趣味，甚或顛倒黑白抹殺事實地故作違心之論，觀衆們雖也可以暢快一時，但終究會覺得這個作家是幫閑蔑片之流，說些話並不是什麼大正經，無事時用來開解脾胃是可以的，但決不是一個可以共患難推心置腹的好相識。作者忘記了戲劇的正常作用，作者自己也就失去了人格了。

一九三四年六月間，美國有一種專供作家們閱讀的雜誌，喚做 The Writer's Digest 的，登有一篇類似「創作指導的文字」；據說是一個成功的，曾經在美國「比較有名」的雜誌上發表過「不少」作品的小說作家，報告他的心得，以幫助旁的還沒有像他那樣成功的作家的。一共有十一個「不可」；且看他說些什麼：

一、不可獎勵兩性間的自由。

二、不可在小說中暗示現代的婚姻制度，不是最最優美的。

三、不可觸犯人家的宗教；祗有異教徒是不妨羞辱的。

四、不可侮辱人家的種族，祗有墨西哥人，中國人，土耳其人，和其他野蠻人不在此例。自從美國承認了蘇聯之後，各雜誌也不再像在一九三〇年代似的，把俄國人當做野蠻人了。

五、不可加入任何一方面；如果當前有一個爭論著的問題的話。

六、不可在小說裏稍有涉及「資本主義是不好」的主張；或是「在U．S．A．三個字母之前，再加上一個字母S」的主張。

七、不可在小說裏描寫黑人和白人結婚。又，在西美沿太平洋諸省，中國人妨害了許多美國小商人的生計，人們對於黃種人和白種人結婚，也是憤恨的。

八、不可指斥商業。

九、不可使得任何人，對於他現在所處的經濟地位，感到不滿。不可刺激那些像牛似的人，使得他們看出自己是什麼東西。一個人的對於現狀的不滿，以及太清楚的觀念，都可以產生革命的。

十　不可把你的母親看得不如那「鮮花業門市商全國聯合會」所要求你的看法。

十一、不可說「機會」不是在美國普遍地存在着；一切出賣的東西，從函授學校裏的課程，到女人的化裝品，都是根據一個見解——就是，每人有「機會」改善他的地位的；你敵不過這些商業機關的——」

種種荒謬絕倫，卑鄙無恥，不待指出就可以知道的了。這是一個徒知拜金與徒爭「亮眼」而絲毫沒有「社會目的」的作家，所必然會墮入的深淵。

（四）

作者寫作的目的，應當永遠是解答現代生活中一個問題，但他所採用的事實，卻不必拘限於一類一格：現代的，未來的，已往的，這個世界的，或別一個世界的，一切都在他的採用的範圍之內的。

這裏，我們應當先是清楚地了解「問題和事實的關係」，這兩者顯然是不相混的。有人儘管採用着現代的事實，而仍可逃避了解答現代的問題。有人雖是採用了距離遼遠的過去

悠久的。甚或僅僅在理想中存在着的事實，但仍不害他的對於現代社會說話的。譬如在約翰貞德裏，蕭伯納所評論的，是第一次世界大戰前後的歐洲政局，與巴黎和會的失敗，雖然他所寫的是十五世紀的一個法國女子的事跡。又如在未來的世界裏，威爾斯所欲挽救的，是現下社會的不妥不安情形，雖然他推想到二一零零年。但另有許多作家，閱歷是廣泛的，事實的確是從現代生活中採取的，而始終祇能寫成一套悲歡離合的鬧劇或黑幕秘聞之類，僅能供人茶餘酒後解悶消遣而已。

對於作者所採用的事實，觀衆們是沒有成見的；但是為了作者對於問題的解答貢於他們切實有益的緣故，他們要求作者所舉的事實，都靠得住。這是他們第二個要求。

（五）

事實的靠得住與否，須經過兩重考驗。一是這件事實是不是真實生活中可以有的。有些作家根本不知道他們所寫的東西，自始至終在空想着。他們所利用的，是觀衆們底不克

立時把那戲中事實去和現實作個比較的困難。所以寫神怪劇，必得把故事栽種在一個那觀衆們不易親自去查對的地方；吳友如畫寶裏所繪的奇聞異事，必得發生在雲貴兩廣邊遠之區或外國，決不便就在蘇杭一帶近段的，第二是這件事實是不是曾經根據正確的觀點解釋過。有些作家，生活的經驗雖富而觀點錯誤；好像走過一條街，雖然看見了許多東西但還有要緊的東西，過了他的眼而未被他看見。他沒有一個健全的哲學，誤解了事物的意義，弄錯了事物的關聯；現狀中的醜惡，祇是引起他作些不澈底的似是而非的結論：於是乎鼓吹封建道德，慈悲主義，人道主義，念佛自度，宗教救世，布衣粗食運動等等。這是因爲他哲學的貧乏，甚至現實中的事實，到他手裏就改了樣；也成爲靠不住了。

在事實的靠得住與否這一點上，觀衆最容易審判一個作家了。無論怎樣一個不勇於批評的，忠厚老實的觀客，到底不能被瞞過很久；他遲早要把戲裏所表現的事實，和他們所曉得的現實，比對一下的，如果所表現的一切，在這些掙扎着「求取更好一點的生存」的人們底眼裏看來，不是這樣一回事，他們都要感得是被欺騙，而會十分憤怒的。

(六)

一個哲學貧乏生活貧乏的作家，其實是沒有法子可以寫作的。人生中有的是可採用的事實，而他竟是一無所有。像在大海中漂流一樣，四顧茫茫都是水，但一滴也飲不進。他往往在寫作中間，忽然膠塞住了——故事，再也不肯向前進展了；人物，再也不肯有所舉動了——縱然勉強地寫下去，也祇是硬撐硬拖，一切都像是失去了生命了。這個術語上叫做「想像力的崩潰」(Breaking Down of Imagination)；在這時候，稍一偷懶遷就，必然便是以「空想」爲出路。

這並不是說，作家必須事事都曾親歷過；或那不曾親身經歷過的事實都不可以寫。固然，作者寫他個人經歷的事實，是再好不過了，但不必完全受這個限制。譬如我們都沒有做過土匪化身的軍閥，也不是內地的富有的大地主，也不是一個殺人不眨眼的暴徒。這難道是說，在我們所寫的破產農村的劇本裏，就不應該使用軍閥或大地主爲重要的主角麼！

在所寫的都市罪惡的劇本裏，就不應該描寫一個橫行不法的流氓麼！當然不是這樣的。作者雖然沒有機會去過他們的生活，然而有目的地觀察與調查，是可以做得到的。作者很可以把他觀察與調查的一種和他隔離的生活，作成他自己生活經驗的一部份。

美國 Granville Hicks 論這一點最透徹了；他舉辛克萊的屠場爲例：（註四）

「大部分的材料，是在他住在屠宰場的一個比較簡短的時期內蒐集來的。但是，一章一章的讀下去，裏面所寫的人物的生命，使我們覺得，是有那直接經驗的撞擊力的。這就是，我相信，辛克萊是很準確地了解那屠宰場內一切情形；他不僅曉得「情形是什麼」，並且曉得「爲什麼」。這又是，辛克萊他自己也感發那幾個主要的，在情理上書中人溫娜和倣斐斯（註五）等會得感發的情緒……但是書中也有很長的幾段，是率直的說明事實的；在這些地方，我們覺得作者是在那裏旁觀着，並說着空話。這幾個段落，無非是顯示，我上面所說的那種把調查的事實化爲個人經驗的手續，暫時放棄，而用簡單的觀察，代替了設身處地的「再行創造」了。這部書，不復是關於溫娜和倣斐斯，而僅是關於辛克萊和屠宰場了……每一次這樣的打岔，都是有損失的。」

所謂「了解情形是什麼」，「了解爲什麼」，「感發那幾個主要的情緒」，這就是「把調查的事實，化爲個人經驗的手續」。一個作者，應當有他的理解，他的哲學的；在曉

得了一樣事實之後，他得受他底理智與哲學領導支配着，讓這件事實來刺激他，使他發生一種「情緒的態度」；能夠這樣，那調查觀察得來的事實，也可以成爲他的生活經驗：不能這樣——即是，沒有理解，沒有哲學，沒有發生「情緒的態度」——縱然親身經歷過的事情很多，都不足稱爲他的生活經驗。他還是免不了貧乏的。

（七）

劇本所解答的，是現代生活中的問題，劇中所採用的，又是靠得住的事實：這樣一個劇本，是劇作者應當編寫，也是觀衆們眞實希冀的；能夠寫成，最好沒有了。不過還有一條迷途，應該堵住——那就是舊寫實主義的所謂「科學的客觀」(Scientific Objectivity)——說穿了，就是叫作者不要勇於表示他個人主觀的態度。

可是，眞正不表示態度的文藝，事實上是不可能的。即如一個報紙訪員，記載一次火警，一回風災，或路上兩犬相鬥，他不從這一個觀點發言，便從別一個觀點講話，決不會

不表示——至少潛意識地——他的態度的。何況是人和人的關係，社會中的不平等與痛苦，作者能無動於中，超身事外麼！老實說，一切事實，不經作者個人的分析與解釋，觀衆們不會增加任何知識和興趣的；不用來說明作者底政治或社會的理論，是沒有價值的。作者所提出的問題，固然重要；而作者對於問題的態度，更爲重要。

戲劇總是在那裏「型成」人生的。儘管一個劇作者想要限制自己去被動地消極地作人生的「純然反映」，但實際上決不能避免主動地積極地影響了人類的行爲！莎士比亞雖曾說過！戲劇應似一面照映人生的鏡子；但他何嘗不立刻又說，照映的目的，是把人生的善惡，顯露出來；這就是指導人生了。近來，司丹林說得更爲明白：（註六）

『我們需要工程師，去造成「鍊鋼爐」；我們需要工程師，去造成汽車和機器耕田車；我們並不能不需要工程師，去範型人格。』

這是一個文藝作者存在社會上的理由。

註：（一）Art As Experience——by John Dewey

(二)洪深戲劇論文集——戲劇的起源。

(三)Belle-Letter Series

(四)Revolution and Novel，新聚衆雜誌一九三四年五月十五日。

(五)依易坎人原譯人名

(六)新聚衆雜誌一九三四年十月十月十六日。

第二章　為什麼寫劇

麻醉觀衆——逃遁的過去的事情——逃避現實的方法——人類永久的性格——心理分析——日常生活中的變態行為——性變態的種類——特異的與例外的——物質環境或大自然——「玩世不恭」——「賓非斯蒂愾厭」——憤怒而咒詛——個人主義的反抗——浪漫主義——象徵主義——「自覺的奔流」——形式主義——「技巧」的烟幕——戲劇對於觀衆所發生的影響——現實主義——和寫實主義不同的三點——於「世道人心」有益。

有些人的編寫劇本，似乎是專為迎合一般觀衆的心理，頗欲逃避他們底實際所過的生活，而去精神底閱歷一種比較理想的生活的。在一般的人，因為現實生活迫促着他們不斷地奮鬥，努力，忍受，犧牲，而到看戲的時候，顯露出一些——避難就易，「厭苦喜甘」——的傾向，原是無足深怪的。問題是，一個負有文化使命的劇作者，是不是應當供給這一類的麻醉劑，使得人們對於人生醜惡的感覺暫為麻木，對於自己的愁煩姑且忘記呢！

某一派作家，便老實不客氣地作這個主張。寫金銀島和其他羅曼蒂克小說的 Stevenson，曾經說過，小說的唯一任務是供給讀者們以逃避現實的機會。近人 Cosmo Hamilton，更在他的一個劇作者的日記裏說：

「平淡乏味的生活，先生，是需要一點快樂來調劑的；每一個男人和女人，不論多麼偉大或渺小，到戲院裏，總是來登坐一塊玄妙的地氈，預備被飄得飄那祇有在夢境中纔能看見的地方去的。」

這些理論家，豈不是以為生活的痛苦，太多也太嚴酷了，不是短時期，也不是容易就能改革了的；而在他們到戲院裏來求快樂的一刻，為什麼還不給他們以滿意呢！於是乎蓄意地要去想法安慰他們：如果他所過的是乞丐似的生活麼；劇作者可以使得他感覺到，一個人做乞丐比做王子更為無憂無慮。如果她是生長得不美麗而不為男子們所注意麼，劇作者可以使得她感覺得，貞清幽靜的生涯，比那身受情慾的糾纏的，更為有幸福。如果有人感到生活的不平，人事的不公麼，何必着急，祇要你能知足安分，到時自會有一個能人到來，或偉人出現，或超人出生，甚或神靈降世，把世上一切不平的事，都弄平了的。如果

有人受不了所遇的不幸和痛苦麼，你請看，戲裏的人比你受苦還要多呢，後來豈不都因爲行善而變得很好的好報麼。

那維多利亞時代的戲劇，很多就是這樣的，裏面的男主人翁，眞是英雄極了，女主人翁，眞是純潔極了；反派即壞人，簡直是「黑惡」極了。而每次，在那壞人——永遠是壞人，從來不說是環境，或是社會的——給與那好人們種種苦頭吃過之後，那貧窮而道德的少女，必然被那富貴的公子哥兒們婚娶；這是作爲行善的獎勵的！而維多利亞時代的觀衆們，因爲太半是貧窮的，又因爲大半看得自己是道德的，所以大家覺得將來還有很大的希望，而十分滿意了。其中少數是富有的，又覺得他們確有「獎勵貧窮人們去過道德生活」的力量，隱隱之中受到極度的恭維，所以也十分滿意了。

這個當然不是現實，這個和大多數人的實際生活是相反的，這眞是夢中纔有的境界，這是劇作者費用了心思去幫助觀衆們「聊以自慰」，這是普通所謂「出氣主義」，這是變態心理學所說的 Wish Fulfillment——使得一個人，對於他所十分想望而一向不能到手

的東西，忽然感到那眞正到手時的滿意，但實在並不曾到手，還許是始終不會到手的——這是阿Q的精神勝利法！

用這樣方法來解答當前的難題，當然是不妥的。麻醉觀衆們，使得他們暫時忘記痛苦，因而幻想已是痊愈，不僅不曾治療，結果甚至是把病症延長了。負文化使命的劇作者，不應去效法江湖走方郎中，不求拔除病根，但得一時不痛就算醫好，這並不是說他不應樂觀，也並不是說他不能對於未來作美麗的預期，而是說如果未來會有好處，好處不會自己到來的。生活着的人，也得負一些責任；也得用很大的力量去促進推動那社會的改革，雖然那改革在形勢上必然要發生。好處誠然不是一跳就來或一蹴可幾的；許多阻礙須要克服，許多方法須要計劃，許多步驟須要實踐，決不能如夢境中那樣容易。做白日夢去滿足欲望，是絲毫沒有實在的滿足的。那對於人生的虛僞的「圓滿描寫」，無非是發洩與消耗了人類在實際生活時所須用的精力而已。

（二）

關於當前的現代的人生，劇作者所報告的事實，如果是過於令人詫異，觀衆就不免要把他所知曉的一切，來和劇中所說的一切，比照一下。有時可以使得那極願「聊以自慰」的觀衆，對於劇本的結論，失去了信仰的。**一個取巧的方法**，是寫**歷史劇**。

在寫一件遼遠的過去的事情的時候，許多事實，觀衆眞是無法比照。劇作者造作人物造作故事，大可爲所欲爲。他所顧忌的，祇是觀衆們對於歷史的眞實知識；但一般的講起來，決不會很多的。至於常情常理，觀衆們在評斷現代的生活時，固然看得是重要的；但在講論古人或外國時，就會覺得，似乎不須這樣頂眞了。所以寫歷史劇，劇作者在表面上可以顯得是十分誠懇，而因劇中所描寫的問題與現代生活無關，所採用的證據又不十分可靠，他可以舒舒服服地逃避了對時代說話的困難，而去隨意地麻醉觀衆了。

(三)

麻醉觀衆，是意識地逃避現實，是無恥者的行徑；而**怕懼對時代說話**，**於是避重就輕**

或故生枝節，是潛意識地逃避現實，是懦怯者的所爲。後一種，對於觀衆，同樣的有毒害。

所謂把握現實，必須看清與承認社會中的動力。但在某一時代，劇作者許有理由覺得多談社會，於是另尋一種沒有關礙的東西來談談——現成有的是，人類生成的弱點，或人類永久的性格 (The Fundamental Qualities of Mankind)。

可是他們在理論方面，並不明說是怕於接觸現實，而是另外提出了幾個「合理化」的原由的。他們或者說，戲劇應當去分析描寫男人與女人，「像一個平常的生成的男人與女人，不是偶然在社會上幹着特別職業的男人與女人」。或者說，現在的時代進展得太快了，作者們來不及作適當的充份的描寫與分析；等到一部戲劇或電影的創作，想好寫好演出的時候，人生已是飛也似的跑向前頭，作品又是過時了。所以作者們不必去管那流動着改變着的社會，還是去設法改善人類永久的性格罷。

他們說這種話，既像是人類的性格是「永久」不改的，又像人類的性格是可不經社會

勁力而有別的法子可以改善的。

因爲一個人受了刺激之後，他的肌筋神經腺等會起複雜的反應；發生一般人所目爲「愛」「恨」「好」「惡」「喜」「悲」「嫉妒」「貪慾」「憤怒」「畏懼」等等的，於是便假定人類的性格是永久不變的麼？於是以爲人類所愛或所恨或所好或所惡或所嫉妒或所貪慾或所憤怒或所畏懼的；永遠是同一的對象麼？一百年以前我們所恨的，還是今日我們所恨的麼？在一個生活環境裏所畏懼的東西，到另一個不同的環境裏，還會畏懼麼？

這自然是錯誤的。古人今人祇有多少相同的生理反應，古人今人決不會共有永久不變的性格。性格是隨着時代背景而改移的。一個人怎樣說話，怎樣行事，怎樣感想，無一不是爲環境所支配的。性格也可以改善，譬如一位個人主義者可以使得他改成集團主義者，但必須靠仗社會。作家們抹殺了社會而單談性格，恐怕因爲是談社會可買禍而談性格沒有危險罷。

（四）

從莎士比亞的性格誇張，到司特靈堡的心理分析，時間相去三百多年，而實際的距離是很短的。兩者都注重了「自然人」而忽略了「社會人」；兩者都不免是受了 Descartes 的二元論以及「人有自由意志」的主張的影響；兩者都不從人們的現實生活即「人和環境的關係」上，去理解那心理的造成與性格的發展的。

在莎士比亞的戲裏，我們看得出作者寫作的目的，僅僅是爲了個人的名利與地位。他是一個十足的商業化的藝術家，在那「開戲院」剛成爲商業，而「演戲」由「愛美的」教徒與商人讓給職業的戲子的時候。他除了頌揚英國與英國人，以博得觀衆的歡迎外，沒有任何社會目的；他決不想對現實生活中的重大問題，說一句主張公道的話的。

在司特靈堡戲裏，我們祇覺得他有滿腔的抑鬱牢騷；是個人在男女關係方面所受的刺激打擊太大了，所以藉著戲劇吐出他心頭的怨毒！所描寫的未嘗不是人生，但因爲事實太特別，人物太偏激，我們覺得一切都不是一般人們日常生活中所能遇到的，他除了侮辱女性咒罵人生以給與自己安慰外，也沒有任何社會目的的。

他們戲裏所描寫的人物，還有一個相同之點，就是，每人祇被一種熱烈的情緒——不論是貪婪，戀愛，怨恨，或是復仇——所驅使着，每人自始至終，竭盡心力，祇是做一件事，別的全不理會！（正像那流行的美國的「戀愛至上主義」影片，裏面的人物，成天在鬧着男女糾紛，似乎都用不着做別的事或謀生的！）

到了最近，心理學者，對於瘋狂，半瘋狂，「日常生活中的變態行為」（即雖屬變態而尚不至於使人覺得須要捉住關起來）的研究，有了顯著的進步，所謂描寫心理的戲劇的範圍，更加寬廣了。尤其是那些遇到了困難而避去正面鬥爭的調整行為，使得作者們寫來津津有味！譬如那些以「內投」或「想像」來作補償的：自己本來是不行的，但幻想自己是了不得（得意英雄式）；自己本來是不如人的，硬把自己和一個比較偉大的人物，機關，團體等連接在一起（認同病）；自己本來不能勝過別人的，但幻想自己是一個被壓迫被欺侮的人（落難英雄式）。又如那些以「曲解」或「合理化」來補償的：對於一樣「求不到手」的東西，故意輕蔑（「酸葡萄」機能）；遇到無論什麼痛苦，總作退一步想，（「甜

檬檬」机能）；別人的努力，都是不好的；事情凡是弄糟，總是別人的錯失（諉過 Projection）。此外如一切諉之命運，說超脫話，說神秘話，說誇大話；遇到極困難的環境，自會發熱生病等等，這些都經劇作者描寫過，正是舉不勝舉。有時作品也取喜劇的形式，如George Kelly The Show-Off之類。

至於性的變態，有Freud的一派學說作根據，可取用的材料，更加豐富了，從法國Porto Riche 一八一一的 L'Amoureuse——一個丈夫因爲甚愛他妻子的緣故，可以很容易的恕諒她的不貞——竟已走到英國 Noel Coward 一九三三的 Design For Living——一個女子先和一個男子同居，後來又和第二個男子同居，最後一女二男同居，以解決他們中間的矛盾！ H.K.Nixon 在他的 Psychology For the Writer 裏，做了一張關於「性生活的變態」表，居然勸作者們從其中選取材料。節譯如下：

一．使得性慾不能滿足的障礙物：

民族的禁條——風俗——恐怕得病——萎弱無能——年事太輕——經濟情形——家庭情形——社會情形——

——對方無反應——對方無能力。

二、不正當的滿足法：

亦淫——和姦——亂倫。

三、替代的滿足法，即性變態：

情思昏昏，如夢如癡——顧影自憐——戀物崇拜（頭髮指甲繡鞋手帕之類）——展覽主義（露肩胸，穿緊身，不穿襪，浴衣，運動衫皆是）——窺伺——Sadism（自己情願吃些苦頭）——Masochism（給別人吃點苦頭心裏纔痛快；此兩事，金瓶梅中有例甚多）——Electra-Complex（女不願離父）——Oedipus Complex（子不願離母）——抖亂的行爲——無名的怕懼（怕狗吠聲，怕黑房，怕渡河，怕有毒，怕不潔，怕染病等等）——喜講齷齪的故事——話句中常帶與性有關的字眼——喜談罵人的笑話——恨女人（或男人）——歇斯底利亞。

這些誠然是好材料，一方面可以刺激那些過着糜爛的生活的，覺着無聊與疲倦的人們；一方面如果是混得過檢查機關的話，這些都與國計民生無干，決不至於因之而招禍的。

但是我們難道不知一切的瘋狂，一切的變態，是因爲要到了障礙纔會發生的麼！而何

者能在某時代成爲障礙，不是完全爲社會環境所決定的麼。描寫變態而忽略了所以造成變態的原因，這是不是逃避了現實呢！

（五）

在不變態的生活中，也偶然有特異的事情發生的。這類事情，表面上雖然像是可以否定一般的普遍的情形，但在實際上如果不是作者空想出來的話，就是一件例外的事，也有它的社會的根據，和此刻所以必然發生的原因的。一九三〇年美國的「不景氣」日見嚴重，失業者逐漸增多的時代，很多的小說電影，以及新聞記載，提供那「丈夫生不受人憐」式的個人英雄，或一家人靠着更勤更儉終於能脫離貧窮的苦海之類的故事，以爲鼓勵。這在當時或許有少數成爲事實的，因爲個人的特別的歷史環境。但這個豈能「盡概其餘」！一個人中到了航空獎券，或是掘到了藏鏹，或是因爲「當差出力」而得到大力者的賞識與提拔，或是因爲「志行純正」而獲到富室女郎的垂青，藉此解決了個人生活問題，都是可

能的事。難道竟可以說，這些是一般人的打破不景氣的方法麼！人生的事情，對於一個兩個人發生的，不如那些對於大多數人發生的，富於現實性！偶然一次兩次發生的，不如那些接續着發生的，為有注意的必要！太注重了特異與例外，自然便放鬆了一般與普遍的現象了。

在威爾斯蕭伯納等有「社會目的」的作家，有時還不免這樣潛意識地逃避現實。威爾斯在他的 Shape of Things To Come 裏，表示二十世紀末葉能救人類於滅亡的，是一羣飛行家。蕭伯納在他的 Back To Methuselah 劇本裏，希望人類能延長生命，因之能多積累一點智慧，使人生能會改好。他們總在屬望著「奇材異能」，學術家，科學家，其他技術之士；好像阻礙人類進步，攘奪人羣幸福的，僅僅是物質的環境，而少數人因為歷史的關係得以利用物質環境去剝奪損害旁人的那種不平不安的現象，是無須去糾正料理的。這個，嚴格的講起來，和美國近今流行的所謂「原始人生活」的影片，如暹羅藍史(Chang)禁獵(Tabu)愛斯基摩(Eskimo)阿倫人 (Man of Aran) 等暗示「大自然」為土人們唯

一的鬥爭對象，而對於帝國主義者的侵略，十分輕描淡寫的敘述，豈不同樣的是「注視一木而忘却全林」麼！

(六)

「玩世不恭」，「以曲爲直」，憤怒而咒咀，這些誠然是不滿於現實而起的反應，和頑固守舊，主張維持現狀的作家，不可同日而語。但因爲他們不肯簡單地老實地把他們所感得的不滿指陳出來，而好弄偏鋒，以取一時之快，結果仍不免是逃避。

譬如那些戴着尖角帽或塗着白鼻尖，說反話，說俏皮話，說笑話，扮小丑的，他們時常就會弄到「爲了幽默而幽默」，把喜劇的諷刺批評的任務，給放棄了。美國當代的喜劇者Kaufman 和 Connelly 諸人的 To The Ladies, Morton Of the Movies, Of Thee I Sing 等，何嘗不能使人開顏開胃，但觀衆一笑之後，決不再做後來的根本的打算；笑過就是完了，是沒有積極性的。喜劇必須積極的批評人生，而積極的批評，須要作者有一個

確定的觀念信仰的標準的。純然的嘲弄，開玩笑，鄙夷，揚臭，而不說出有不臭不惡不誤的道路存在，無非是自命不凡者的從破壞攻擊侮辱別人去獲得一時的快意而已。有比爾台羅的「世事無絕對」（卻無標準，無真是非）的見解，纔會有目前意大利的十分玩世不恭的侮辱觀衆的理智的，（視一般人全是 Fools ，不值得和他們認真）的作品——在某一部戲裏，劇中的主人翁，走到一個地方，裏面的人，悲哀時便吹曲子，快樂時便敲手鼓，睡覺時不躺臥，而是自懸在梁上的！

又如那些「索菲斯蒂慨脫」(Sophisticated) 作家，他們覺得自己，世事曉得太多，世情看得太穿了；如果也和平常人一樣見解，未免見得太俗太熟，太為平凡，太不高妙了！他們要「立異以為高」，就不惜常時「以曲為直」，「他們在跳入水中去援救一個將要沉溺的人的時候，嘴裏還得含着一枝點燃着的紙煙，一路吸着，一路游泳」。他們不計代價而必須顯出他們聰明。他們以為，社會的現存的規律標準，都不足拘束他們的；而他們自己也並不能提出什麼來作替代！他們祇想表示，那些「人云亦云」，被生活習慣支配

着的人們太不行了；惟有他們自己是能滿不在乎地看不起社會的。從劉別謙最早獲得觀衆歡迎的 Forbid-den Paradise,到他最近獲得觀衆歡迎的 The Merry Widow，一貫的是「索菲斯蒂概脫」——別人模仿他的，如 Reunion In Vienna, I'm No Angel 等，還不如他那樣聰明——但究竟對於現實的人生，說了一句什麼有益的話呢！

又如那些因爲憤怒而咒咀人生的，對於現實沒有辦法改善的時候，便把流氓，強盜，無賴，竊賊，以及其他不顧一切，任意妄爲的人「羅蔓蒂克化」，美國流行的影片中，如「百老滙(Broadway)小偉人(Liffle Caesar)，日報第一版(The Front Page)，刀疤面(Scarface)等，甚至奧尼爾的鍾斯皇，安娜克利斯蒂，毛毛人，楡樹下的慾，哀兮伊勒克特刺等，裏面都可以看出作者的強烈的反抗情緒，但都不曾正面直接地解答社會問題的。譬如社會上貧富苦樂相差太甚，那不甘居貧的便去做竊賊；又如自己受過別人的不公平的待遇，便轉身化爲無賴，專以不公平的手段待人；又如婚姻制度的不合理，而使得若干人感受得性的苦悶，於是便去過那更加不合理的性生活，以求得滿足；這樣的「對付」不良

社會，可真是「對付」了呢，描寫流氓無賴強盜或其他作惡的人的煊赫成功與偉大，固然可以顯出他們所處的社會十分不堪，但同時他們的作爲，是不能用來作榜樣的，是不可爲訓的；作者是不曾指示正當出路的。把反抗的情緒，發洩在「美化罪惡」的咒咀裏，一則容易發生反效果，使得觀衆覺得「罪惡」反比老實人的循着正道的掙扎奮鬥爲有效，二則徒事咒咀到底比較分析現實，指出那整個的改革社會的計劃與方法，省事多了。作者儘管對現實不滿，但咒咀和「玩世不恭」「索菲斯蒂慨脫」，一樣是對現實的逃避。

（七）

浪漫主義者是一個永遠的反抗者，也是一個極端的個人主義者，「他們要求我們對於他們個人注意，爲了個人本質有價值：他們主張個人有權利整個地拒絕社會的要求——不論是政府，道德，習慣，學院，或教堂」（見 Edmund Wilson 所著 Axel's Castle 第一章）「這個『尊神式』的人；這個詩人而自成爲法律的；這個自以爲是超過生命，超過物

實環境的；這個自以為不受做人的限制的；沒有必要去和他的同類，成就什麼現實的；他們祇能夠喂給觀衆以純然關於個人的故事。」（新華衆雜誌，二十三年九月廿五），「浪漫主義的作家是純然主觀的去描寫個人的私生活，或者發揮個人的奇思幻想的……浪漫主義的不切合現實的幻想，自然是把自己和社會的實踐離開。」（關於現實主義文學——二十三年十二月申報自由談），「浪漫主義的文學，是要以徹頭徹尾的主觀的觀念論的態度去對付現實的。幻想，對幻想的渴望，是浪漫主義的根源。在浪漫主義者看來，幻想就是現實。用浪漫的幻想，來代替灰色的現實，這實際上不過是對於現實的一種逃避罷了。」（現實的與浪漫的——同前申報）是的，十九世紀式的浪漫主義者，無論他是怎樣對於現實不滿，因為他的放任個性的緣故，衝動的抗議與破壞是常有的，而實事求是地指出合理的科學的改革途徑，是不會有的。

而浪漫主義的末流，竟是成為怪僻了：什麼「象徵主義」（Symbolism）「達達主義」（Dadaism），「自覺的奔流」（Stream of Consciusness），「對象主義」（Objectivism）

「未來主義」(Futurism)等等，都是從極端的「自我崇拜」，不能自制地走向「偏重技巧」的。

什麼是象徵主義？決不是表現時利用了象徵物，就可泛叫象徵主義的——文字是象徵，數目更是象徵，如果中國的舊戲可稱為象徵主義的話，一切的文件，一切的帳單，都是象徵主義的作品了——象徵主義的真正目的，是欲使用那祇經他們自己選定的工具，(常時是曲折的隱喻，說明複雜的意思的聯繫，不像平常語言是曾經社會同意的工具)，以傳達他們的特別的情感的。「他們說，他們所有的一個情感，每一個感覺，每一刻的自覺，彼此間都不相同的；所以，使用那平常文學的習慣普遍的語言，是無法把他們的感覺，照他們實際經驗的情形表達出來的。每個詩人有他的特別人格，他的每一刻的生命有它的特別情調，特別湊合。詩人的任務，就是去尋找，去創造那一種特別的語言，是可有能力，來表達他個人的人格和情感的」(Axel's Castle)。這裏，「自我崇拜」顯然的已是從內容推展到工具上了。

我們再看「自造的辭呢——一派的作品。美國的 Gertrude Stein 有首詩叫做 Saints In Season，現在儘可能的翻譯在下面：

「聖人——

一個聖人

聖人祇須很好我謝謝你。

兩個在床上。

兩個在床上。

是的兩個在床上。

他們已經吃過了。

兩個在床上。

他們已經吃過了。

兩個在床上。

她說變聲。

如果她對的，

她說兩個在床上。

她說他們已經吃過了。

她說是的兩個在床上。

她說變聲。

不要對我承認七個說道是一個聖人與七個說道是一個聖人在七個中在那裏說道是一個聖人在七個中。

現在關於照明。

他們即將從事照明並且每一個人即將放在他們的窗戶與他們台階與道路的東西並且每個人會得意地打那街道上會從那裏每個人會得說看呀。

他們果然說看呀。

看呀。」　他們會得看的。　他們會說看呀。」

這樣一段詩，在多看幾遍原文之後，多少還可尋出一點意義，那怕這個意義並不是原作者期望我們會得的。至於下面一段東西，更是妙了：

『第一幕

不會遇見一個

馬克西米倫（註一）　或是一個米倫（註二）

或是馬克西米倫　或是一個米倫中

馬克西米倫　或是在一個米倫中或是一個——一齣戲相信一首詩』

註一，人名　註二，一百萬

這完全在工具的一半部分——即字音——上弄花巧。還算是戲呢不是戲呢！真是把人生太開玩笑了！無怪 Isidor Schneider（當代美國詩人）要說，「這是最最極端的逃避，

這是逃避藝術底神經病的最最典型的表現」—！（新壘卷二十三年十一月二十七）

（八）

最後是形式主義者。

他們相信是「形式產生和決定內容」的。於是主張，在任何的藝術作品內，是沒法去尋出它的社會的倫理的「等重物」的。他們所注意的是形式上的優美，技術上的超勝。他們致力於章法句法，結構與聲調。他們絕對不許有政治的社會的經濟的這些俗不可耐的問題，攪混了藝術的清高的。他們不承認藝術是上層建築，不承認藝術和生活有關係，不承認藝術表現集團的心理，不承認藝術有影響人類行為的力量，不是向善便是向惡的。可是，他們這樣堅持着不願參加社會問題的討論，到底是為了什麼呢？還不是為了要把他們對於現實的態度，隱藏起來！把他們的真實的思想與情感，隱藏在「技巧」的烟幕後面！所以在法國大革命與拿破侖稱帝的前後，Scribe和Sardou能創出一種「結構得很精巧的

戲劇」，所謂「善構劇」(Well-Made Play)——曲折的情節，熱鬧的場面，出奇的人物，誇張的情緒，無刻不給觀衆以興奮而絲毫沒有意義！這是必然的！在那黑暗專制時而共和的中間，如果編作者多談時局，不論他站在那一方面，都有上斷頭台的可能的。

（九）

一齣戲劇對於觀衆所發生的影響，是甚爲實在與遠到的。正像 I.A. Richards在他的 Principles of Literary Criticism 裏所主張，一部作品，多少地會影響了讀者或觀衆們底對於世界的觀看和感覺的態度（Mode），那是改變了他們的反應刺激與應付環境的方式，而不知不覺中指導了他們的行動。一齣戲劇，如果不能領着觀衆們向好的對的是的一面走，必然是領着他們向着不好的不正當的不長進的路上去。一切意識地或潛意識地逃避現實的戲劇，都是向不長進的路上去的。

在目前這個緊張時期，編劇祇應有一個方法。就是，不可逃避現實，而去把握住現

。這個可稱爲現實主義。

現實主義，和十九世紀的寫實主義，有甚大的差異。在目的上，寫實主義，不過欲使讀者衝動，或驚奇，或難受，至多對於不幸的人們發生憐憫而已；但現實主義是忠實地同情地記錄人們在社會地環境中怎樣去和醜惡的混亂的不公道的不平等的不自由的一切，對抗奮鬥；並怎樣纔能達到有計劃的，有組織的，平等自由的，合理的生活，作爲觀衆們的「借鏡」與鼓勵的。又，在手段上，寫實主義，着重在瑣屑事物的蒐集，偏重於人生黑暗面的描寫，而對於特殊情形的醜惡，尤爲愛道，但現實主義，除開仔細真實外，還要正確的傳達，『典型的環境』中的『典型的性格』。高爾基說過「文學者描寫他所熟知的某一小店主，官吏，勞動者，雖能正當的作出一個人的有些成功的描寫，但那祇有喪失了社會底教育底意義而已……………可是，倘若作家能從各個的，從廿個，五十個，一百個的小店主，官吏，勞動者間，抽出了最多數的性格的階級的特徵；習慣，趣味，慾望，信仰，語法等等之後，將這結合在一個小店主，官吏，勞動者中，則有這種手法的作家，就

能創造出典型了」。(轉引典型與現實，申報自由談，二十三年十一月)現實主義，不看重一些零碎的(儘管是真實的)而看重這種分析了許多的個人單事所湊合的典型，因爲典型纔有社會的意義，普遍的代表性的。在情調上，舊寫實主義，是陰鬱暗淡的，是不能使人歡忻鼓舞的；但現實主義是樂觀的，是給於觀衆希望的；它從那現實已經存在的東西，推展到現實中可能存在的東西的；一進步的作家，要在歷史的運動中去看現實，從現實中找出在時代的發展上具有積極意義的方面，而且要把那方面的未來的輪廓表現出來……這就有賴於豐富的幻想。然而這樣幻想，並不是和現實的進行相矛盾，而正是可以鼓舞人們去努力實現牠的」。(同前申報)

用這樣的方法寫劇，纔可以說，戲劇是於「世道人心」有益。

第三章 故事說明（理論）

「一切戲劇都是教育」——但理論必須「人事化」——爲了故事而故事——避重就輕——故事須有普遍性，典型性——枯燥無味的說教——缺乏「活的人物」——「祇能看見一樣東西的人」——作者心理上的二元——情感追不上理智——理論中必然有的人物——人物代表着社會上的動力——褒貶人物的作用——經濟生活，性生活，哲學生活——作者的理論，於無形中，打入觀衆的心坎。

戲劇，不問劇作者存心如何，必然是影響人類的行爲的；隱隱地它在說明，某事是對的，某事是不對的，某事是不應這樣做而應當另用某法做的。戲劇總在那裏暗示「人生之路」：如果不能指導觀衆向好的方面去，便免不了誘惑觀衆向不好的方面去了。所以劇作者寫劇的時候，應當牢牢地記得戲劇有它的教育作用；應求能對社會說一句有益的話，而不應僅僅地求能使人痛快，使人笑樂。

可是，「一切戲劇都是教育」這句話，不可理解得太機械了。戲劇自有它的要求，自

有它的條件的。在戲劇裏，一味的板起了面孔說教，結果必然是使人覺得枯燥無味；甚者的手段，着實可以損害了正當的動機的。人生的意義，作者的主張，表達在抽象的理論裏的，決不能如那寄託在具體的榜樣裏，爲能親切動人的。Carl Van Doren 說過(註一)，意見(Ideas)難得會有生命的，除非是隱含在人物的行爲裏。

一部成功的戲劇，須能使看的人，不覺得這是戲劇，祇覺得是眞實的人生——爲了我們的利益，展開在我們的面前——。並且不覺得這是教訓，有人在把我們「耳提面命」；祇覺得在那裏觀聽一件有趣的故事，其中的問題，和我們也有切身的利害關係，在我們也很易遇到，差不多不容我們不注意的，戲劇如果在技巧方面有欠缺——最根本的，是故事不能勝那把「理論」解說發揮與「人事化」的重任——不但破壞了觀衆的「戲劇同於人生」的信仰，而且會使他們感到乏味厭倦，不要看了。對於技巧方面的討究與研求，是能使得作品不致有「引人誤會」，或「辭不達意」，或「用心甚佳而力不能副」等弊病的。站在這個立場上，來討論那選擇故事，編排情節，以及其他零碎的技巧上的問題，當然不

是形式主義的逃避現實，而是幫助那劇作者獲得恰當的從現實生活中選出的人事，來作他的（從接觸現實生活所得的）結論與主張底榜樣和證據的。

（二）

戲劇必須敘述一個足以說明作者底理論(Thesis)**的故事**，不是任何故事，搬來都可以勝任的。有些作者，對於人生的觀察力記憶力都好，但理解力不夠；他們編出來的故事，往往與他們口頭表白的或意識決定的理論，不相聯繫，甚至是背道而馳的。為了故事而故事，就故事本身而論，未嘗不是曲折可喜，令人驚奇叫絕！但是那故事究竟說了一句什麼話呢？單從故事裏看，是看不出來的，時而是一種理論，時而又像另一種相反的理論！拿他們的故事，去和他們在說明書和廣告聲明的理論比對一下，必須十分的通融遷就，總好像勉強是一點關係的。這個「**文不對題**」，就是故事不能發揮理論的毛病，不必定是投機的作家，在想好一個自己覺得有趣的故事之後，硬裝上一條尾巴或掮起一扇招牌，說這是革

命的，提倡家庭教育的，推動婦女運動的那些掛羊頭賣狗肉的戲劇，所常犯的；就是那些有「社會目的」的作家，如果在編故事的時候，不緊記牢原來的理論，而大意地創造人物與糾紛，那故事便會「跑了開去」的。這是**第一種不適用的故事**；例太多了，不必枚舉。

其次，就是「**避重就輕**」；譬如一部描寫革命的戲劇，革命不是中心的「理論」，而僅是用作戲劇的背景；那劇中人雖也和革命有關係，但是他們正在忙着他們的許多別的事情；私人恩仇，戀愛糾紛，這些看上去如果不是比革命更加重要，至少和革命是一樣重要的。在這戲裏，革命本身或者成功，或者失敗；那劇中人也隨着革命而成功而失敗；在這戲裏，故事似乎是說革命應當成功的，所以劇作者的理論與故事，不能說是不一致。但是因爲戲中，正面描寫革命的時候少，而另面描寫別種事情的時候多，那故事和理論並不融合的；換一句話，那故事雖說革命應當成功，而不曾說出爲什麼革命應當成功，以及革命的非成功不可的理由！作者的本意，也許是要寫革命，但結果是寫了另一個比較容易寫的故事，而僅僅利用革命做一種襯托，一種渲染了。這是**第二種不適用的故事**；話劇中的

血花(Patrie —by Sardou)，默片中的爲國犧牲(Scaramouch—by Sabatini)，都是這一類的。

(三)

作者的「理論」——例如，做人應當和惡勢力奮鬥，不應當妥協或屈服；如封建僵尸應當打倒，求神拜佛的迷信習慣，守節徇夫的殘酷行爲，都應革除等等——是從那裏得來的呢？還不是因爲他身歷其境，備嘗甘苦，所以纔能曉得「何是何非何去何從」；簡言之，是從他的閱歷人生觀察人生得來的。又，那作者的故事，是從那裏得來的呢？也還不是從他所曉得的人事裏，揀拾湊合起來的。不過，困難就在這時來了。此刻所能提供出來的，祇是數百千萬案件中的一個案件，但是這個案件却須有普遍性典型性，能夠代表那未致相同而此刻未說的數千百萬案件。實際上，作者祇能用一個故事，來說明他的理論的當然；但這個故事，却須確定地爲那作者所根據的無數的情事的徵信，尋取這樣一個恰好適

當的故事，的確不是容易的。

劇作者倘如偷懶一點，他便不肯費用心血，去湊合成一個有力的故事，而會逕直地把他的理論，搬入劇本中了。這樣，就成了那僅有標語口號，或枯燥無味地說教的戲劇了。同是一個「夫婦間的關係應當是怎樣」的問題，易卜生在傀儡家庭裏，有一個很好的故事，而這齣戲的影響多麼的偉大！蕭伯納在他的Getting Married裏，因為沒有一個發揮理論的故事，祇若干人各自發表理論；所談的，雖然比那傀儡家庭所描寫的，更為透澈，範圍也更為寬廣，但是就社會效果來講，却萬不能及易卜生的戲了！蕭伯納也並不是不懂得用故事的；在他的約翰貞德歷史劇裏，他何嘗不是聰明地選用一個故事，來攻擊第一次世界大戰後戰勝的協約國那一派居之不疑地以為公理都在他們一面的無恥謊言，以及英國人的從來不講公道是非，祇是一貫地機會主義——。而他的攻擊又是何等的有力呢！

（四）

有時候，劇作者有一個故事，而且也很恰當(並非是文不對題)，但仍不免令人覺得近於抽象，(這樣一齣戲劇，必然是十分正確而全無精彩的)。弄成這樣原因。固然很多，而最大的，乃祇作者不能創造活的有血氣的人物，祇是機械的派定某個人代表某種勢力，在故事中盡他預定的職務。劇中的人物，應當是和我們觀衆一樣的；一切行動，應有充分的理由，應有情感的動機；如果那可以刺激我們的事情，不曾刺激劇中人；如果那平常可以使得我們注意的事情，不曾使得劇中人注意；他們所作的不過是爲劇作者的理論所需要的幾件事，我們便會覺得這些人和我們不一樣，好像不是真的人了。這樣的劇中人，不是「典型」而是「典型底抽象」，觀衆對他們不能相信，不表同情，也不感興味的。

活的有血氣的人物，決不能是過於簡單的。求生的掙扎，透露到他的每一個思想，每一個行動中。他的生活，決不曾是「一條邊」；他也決不是一個「祇能看見一樣東西的人」Monovisual Fellow。一個極好的人，也有他壞的時候；一個極壞的人，也有他好的時候；一個極有理智的人，也有他情感的時候；一個極有情感的人，也有他理智的時候。

一個觀念正確，意志堅強的革命者，處理事務，儘管嚴厲，但他未必沒有他的「柔和面」；仁慈，諒解與同情。一個極端個人主義者，儘管是自私自利，無惡不作，但他未必不愛他的妻子，或拿出幾個錢來，修廟造醫院，周濟窮人。這類的複雜，並不妨礙人格的一貫性的。他主要是怎樣一個人，他始終便是這樣一個人；不經社會環境的強有力的「糾正」，他的人格是不會改變的。至於他偶然地做些事，似乎和他們的根本立場相反，這是可能的；這是一個人必有的矛盾；但這些不就能推翻他的根本立場的。從這種矛盾上，更可以看出某個人格的掙扎，發展，與完成。劇作者如果忽視了這些矛盾，而僅僅描寫每個劇中人底依據了各人根本立場所做的單調的動作，縱然他的舉動是不勉強的，不機械的，有充份的理由的，而觀衆總不免會有「好人太白與惡人太黑，平常所遇見的人都不是這樣專一」的感想！這樣，劇作者所創造的故事與人物，先不爲觀衆所接受，那裏還談到故事所欲解釋發揮的理論呢！

（五）

一個劇作者，同時須做兩種工作；一是閱歷人生，觀察人生，以獲得他的理論；一是閱歷人生，探擇人事，以湊成他的故事。爲什麼一個劇作者常是很容易的就獲到了理論，而湊成一個適當的故事却是這樣困難呢？這裏面有一個嚴重事實，就是劇作者「心理上的二元」(Psychological Dualism)。

歸根的講起來，乃是劇作家不曾完全地同情於他自己所描寫的正面人物；他和他們之間，缺少所謂「心理上的全部認同」(Complete Psychological Identification)：他還是置身事外地了解他們；他自身的利害，他個人的愛恨，還不能和他們一致；許多人事，給予他的意義，和那給予他們的意義，是不一樣的。所以面前的事物雖豐富，而到他選擇的時候，他總以爲沒有什麼可用而感到貧乏了。拿「反封建」的理論來做比喻，劇作者一方面是意識地要去推翻封建勢力，一方面却又不免潛意識地隨時爲封建勢力辯護。他祇是理智地接受反封建這個理論，但在情感上，他並不需要反封建，他外面做着反封建的事，內裏着實是不起勁。結果是他的理論儘管不錯，而編出的故事，却是支離強湊，全無生命的

丁。

這樣理智與情感的不統一，於平常人已夠痛苦，對劇作者損害更深。他並不是在那裏投機作僞——如果眞是欺騙，倒可不痛苦了——他是誠懇地同情於「新的」，而不幸他對於「舊的」的認同，過於根深蒂固了，一時拔不出。在那作別種職業的人，這個心理上的二元，未必一定使得他失敗；譬如一個理髮匠，一個電機師，一個建築家，那怕在情感上對於某一種環境不能同情，甚或厭惡反對，但他仍不妨理智的做他應作的工作。可是，在一個劇作家，這是決計做不到的。他寫作的時候，不可有絲毫情感上的勉強的。他必須依照他的眞正的所見所思所感而寫，如果勉強作違心之論，他也恐怕人家不會相信的。所以在他的情感和理智衝突的時候，固然是完全寫不出；而在他情感追不上理智的時候，他寫成的東西，必然是做作，枯窘，枝節，混亂的；故事斷斷不和理論吻合。他本來要寫農村破產下農民的呼號奮鬥情形，這應是十分生動的；而實際寫成的東西却是十分沉悶；他本來要想恭維革命的，結果反而把革命鬧了玩笑。這都是爲了情感追不上理智的緣故。

單是理智的接受，是不夠的；作者必須同時能夠有情感的要求。作者建立了理論而不感得有情感需要的時候，最好暫時不要編湊故事，而去多閱歷人生，改變自己的生活。

（六）

劇作者如果眞能理智與情感一致地希望社會現象的改善，他對於人物與事情的認識力，必會增加不少。他曉得某種行爲是幫助，某種行爲是妨礙社會的改善的。他看清某種人物是改善社會的戰士，某種是敵人。在他弄清楚了若干人物，而把他們底有意義有關係的行動都記錄下來的時候，往往不必費力去編，故事自己就能湊成了。先去尋求作者的理論中所必然有的人物，後再整理故事，這至少是合理的編劇方法之一，因爲故事本來不過是這些人物底互相衝突，鬥爭與感應。

編故事本來不能不用人物。固然有時候作者太致力於描寫個性，也會發生流弊，但這是因爲他太喜注意於人物的特殊方面而忽略了他們的普遍與典型的成分，以致寫成的覺是

奇人怪物，離開一般觀衆的見聞經驗未免太遠了。這個決不能因爲它而就廢去了故事中人物的描寫。劇作者如果記得，任何人的個性與人格，都是經由社會環境模型磨練成的；任何一個人，或多或少，或明或隱，都是代表着社會上一種動力的：他的描寫每一個人物，目的是在使得觀衆們對他表同情或起反感，而在這個人物的褒貶上面，他是含蓄地說明他的理論的——劇作者如果能夠這樣，他自能創造出那有生命有血氣的人物，而這些人物絕不會因個人有鮮明的特色而失去他的說明集團代表集團的能力。這裏的一切人物，是在劇作者建立時已經存在了的；是理論中所必然有的，而不是離開了理論另外想出來的。

對於每個人物，劇作者應當知道得很多，雖然實際在故事中寫出的，也許很少，每個人的生活，最關重要而總須注意的，爲下述的三類，一是他的經濟生活：就是，他在社會上是怎樣維持生計的。這個不但決定他的生活狀況（吃的什麼，穿的什麼，住的什麼，每日必須做些什麼，可以做些什麼等等）和習慣（奢華的或勤儉的，享樂的或刻苦的等等），並且也決定了他的脾氣，性格以及一時的心理（譬如古書裏所說的「人窮志短」，「富貴驕

人」等等。二是他的性生活，這個和他的身體健康有密切的關係，所以一部分確受他的生理的影響（例如發育不完全的人，常是憂鬱消極；發育成畸形的人，流於恐怔孤獨；發育受阻礙或受戕賊的人，如青年居寡及老處女及太監之流，必然是刻毒陰很等等）；但最大的還是受了他的經濟生活的限制：「沒有恆產和沒有職業的人要講戀愛是不容易的；沒有錢的人要想結婚，差不多是不可能的」（註二）而美國H. E. Barnes教授說：「自古至今，有錢的人底性生活，從來不受禮教與法律的拘束的」（註三）老實說，那都市中普通所允許的不正當的滿足性慾的方法，沒有錢的人，也還是作不到，於是造成種種奇特的性變態，而這個性變態又影響了他一生的行事了。三是他的哲學生活：（尤其須注意那故事中使得觀衆同情的幾個正面人物）。每個人必有他的（不論是正確的或錯誤的，明白的或混亂的，單純的或矛盾的）人生哲學，而這個人生哲學受了「現實生活的撞擊」是在不斷的改變着進步着；故事中人物的哲學，在結束時比較在開始時，必然是有了修正與改善或者是深刻化與開展的。（故事中正面人物的哲學，往往就是劇作者的哲學，這是應該如此的）。

美國W.B. Pitkins教授說，人物經過了許多事故而沒有改變他的見解與哲學，這種故事可說是沒有成就的！（註四）譬如蘇俄影片「人生之路」，不但是那些流浪的孩子們有了進步，就是那領導孩子們的教育者，他的對付孩童們的態度，也在不斷的改善着。

從理論去尋求複雜而仍是典型的人物，聯合人物的行動以組成故事。這樣，那劇作者所給予觀衆看的，乃是生活與人事，充滿着聲色，充滿着刺激；使得觀衆們看得津津有味，而作者的理論，無形中已經打入觀衆們的心坎，滲透觀衆們的生活了。

註：（一）Modern American Prose序言。

（二）新聲雜誌一九三四年

（三）Living in the Twentieth Century

（四）How To Write Stories

第四章　對於人物的認識

人物組成故事——獨特的，同時有典型性的人物——天賦與生活經驗——環境造成人物——理智與見解——當前的環境，對於他有什麼意義——情緒的態度——個性不過是一套處世法則——作者對於人生社會認識的必要——變態即是不合社會標準的行爲——作者怎樣去認識人物。

（請與第五章同看）

故事的生動，由於裏面人物的眞實：這一點，早爲作者們所承認了的，在十九世紀的初年，英國Jane Austen已經說著：「這裏有一位甲，他是這樣的性格，這裏有一位乙，他是這樣的脾氣；這裏是他們相遇後所發生的事故。這裏也許不成其爲情節，但有的是衝突，鬥爭。這裏也許不夠鮮明，但有的是戲劇。而這些戲劇，正是你們每天生活着，每天所看見的。」（註一）二十年前，美國George P. Baker教授說：「戲劇所發揮的，翻來覆去，不過是那幾個同樣的情緒。新奇須從搬演人物得來——須是說明這些情緒，怎樣地激

動着那許多因爲他們所處時代的不同而有不同的思想、習慣、服裝、語言、與生活環境的男女們」(註二)最近，在一本名叫爲了財利而寫戲的書裏(註三)，著書者居然也說：「人物就是戲劇：作者所表現的故事，其實是人物底相互的關係所構成的。」

編故事從認識人物入手，這是不錯的。然而有一個危險：即劇作者往往爲了人物而去描寫人物，而却忘了人物的作用須是組成一個可以說明作者底「理論」(Thesis)的故事；是將作者對於他底時代所要說的一句話，人事化具體化的。劇作者的認識人物，應當有兩方面：一是他們個個都是活的人，各人一心一意地忙着自己的事務；二是他們同時也是那偉大的社會動力的工具。必須是這樣寫出的人物，纔能每個有他的獨特的個性，而同時又能代表成千成萬的人，成爲忠實的典型。

(二)

故事中所謂人物，(Personality有特殊個性的人)，乃是「天然的稟賦，經由生活經

驗，教育磨練而成的。」（註四）乃是包括一切的因素：凡是「使得這個人成爲這個人，而和世上別人多少有些不同」的條件，一齊在內的。（註五）乃是綜合一個人底「所有所是所能」；情感思想志願：接受(Receptorial)，接運(Connective)，運動(Motor)三方面；天生的(Unconditioned) 和獲得的 (Conditioned) 行爲的。（註六）這裏說明了兩者都是必要的——天賦和生活經驗。

一個人底最近於天賦的部分，是他的氣質(Temperament)，而最容易爲他生活經驗所影響的，是他的品格(Character)。氣質是受着人體中的無管腺的內分泌底支配。將腺素注入人體，他的知識和習慣是不會變的，但是很快的就可以改了他的氣質：他的情感的態度，對於事物的興味，以及振作起勁的程度。至於通常所謂燥急的人，文靜的人，抑鬱的人等等，雖也是受了生活經驗的影響而發達，但是發達的範圍，祇限於原有的生理機構的成熟，那違反生理機構的改革，當然是做不到的。所以一個人的氣質，單靠生活經驗，可說是最不容易改變的東西。至於品格是和一個人的習慣，思想，信仰有關係的；表現在

他處世時的行動言語計劃決定上面。一個人的品格，可說是最靠不住最不固定的東西。譬如：富有不妨慷慨，窮之自然務得；衣食足而后知禮義；餓着肚子的人，不堪再講讓德！這差不多是完全跟着有力的環境而變易的。

天賦和環境，兩者雖都是必要的，但劇作者認識人物，應當大部注視在環境方面。因為人物所得於天賦的，到底祇有簡單的幾項；不像環境所給與人的影響，是複雜而變化無窮的。而且，一個人天賦或遺傳，也要靠着有適合的生活經驗，纔能把他原有的，發養長成。（這裏姑且不論天賦有無的問題——一個人的生理機構，在他本人誠然是遺傳，但如推上數十百代，未始不是社會環境所養成所決定的。）卽以氣質而論，決不是一個人遺傳有好的或壞的氣質，而是他遺傳有這樣一副神經肌筋腺，遇到某種環境，容易形成某種氣質而已；換了環境，結果就會不同的。（註七）

總之，我們不妨大膽說，一個人底特殊個性，是他一向所處的環境，卽是他已往的生活經驗所造成的。

（三）

所謂一個人有特殊個性，就是說他有和旁人不同的見解，思想，理智，情緒，行為等。見解，思想，理智，發端於一個人在生活經驗中尋出的某事與某事的聯繫；（註八）他有他的特別經驗，所以同樣一件面前的已有的事實，在旁人看來，祇是單純的一件事實，但在他看來，事實都有它的作用，必然還要引起某種旁的事實的。現在引明人筆記一則為例：（註九）

「徐魏公病疽，篤。帝數視之，大集醫徒治療。且久病少瘥；帝忽賜饍。魏公對使者，流涕而食之。密令醫人逃去。未幾，告薨；亟報帝。帝遽跣，挈紙錢，進哭至太傅第。命收斬醫徒，夫人大哭出拜帝。帝慰之曰：『嫂勿為後慮；有朕在焉。』因為周其喪事而去。」

這裏所說的徐達的理智，可算是非比尋常的；處在他所處的環境中，確實沒有再比這個適當的應付方法！他明知「賜饍」就是賜死，而自己在久病之中，逃走和掙扎，早已不

可能了。這樣死，他是不願的，所以一面吃，一面「流涕」。但是，能夠這樣死，總比「身遭斯戮」好得多了，所以索性「食之」；同時他希望多少獲得一點皇帝的哀憐，不再去難爲他的家人，所以要「對使者食之」，不管是明告皇帝，我是遵從你的命令而死的。他也不忍這些醫人的性命，白白犧牲了，做那皇帝玩弄權術的工具，所以他「密令醫人逃走」。做人做到這樣，眞可以算得聰明了。但是，如果他不是和朱洪武處得很久，因而曉得他疑忌功臣，常要借故殘殺的；又曉得他殘殺了功臣之後，還不肯自居惡名，一定要想法子，把「不是」推在別人身上的，他會看出賜饍和賜死的連繫麼！他會想到他自己的身死可以害得醫徒們斬首麼！他的理智，完全是從他的生活經驗中得來的。埃哥洛夫說，「關於物質的知識，隨着我們實踐的各階段，越發加深，越發完全。」（註十）

因此，一個人物，每次遇到一個新的環境的時候——這裏所謂環境是廣義的：物質的，自然界的，別人的行爲，當前的社會情狀，一齊在內——他必定是先尋出環境對於他的意義；環境中存在着的零碎的刺激，固然也要注意，但最重要的，還是環境的總狀態

(The Total Situation)。(註十一)再舉明人筆記爲例：(註十二)

「吏科都給事中楊最瞻，儀狀魁梧，應付捷給，上顧深喜之；有意大用，累將使命。一日，復遣勘事於外郡；召至闕前，諭之曰：『此回即陞[illegible]。』及竣事返，譽聲不及矣。其同年御史田寶，先是按蜀；坐贓貪，逮繫錦衣獄；禍不可測。適遇赦爲民。一日同飲，語及前事。最瞻感念，嗚咽流涕。寶厲聲曰：『若非此變，汝則好矣，我將如何！』衆皆噱然，最瞻亦不覺啓齒。」

再舉近事爲例：那曾經戰場，受到過飛機威脅的兵士，看見敵人飛機來臨，他自會一面尋着掩蔽，一面持槍射擊；而那從未見過飛機戰爭的鄉民，看見敵機飛來擲彈，他還會覺得好玩，立定了張熱鬧的！又如在同一制度下生存着的人，那居着優越的地位，佔着便利的人，自然希望這個制度的繼續與存留，在必要時自會出死力來擁護；而那處在不利的地位，飽受痛苦，在現狀中無法解脫的人，自然會對現狀，極度的憎恨與咒咀，懷着變換與改革的希冀的。同一環境，各人感着不同的意義，各人反應的方式，便不一樣的。

(四)

每個人物，在他認清了環境對於他個人有些什麼意義，而準備着應付的時候，他就有了情緒了。情緒是迫着一個人，去做一些事情，糾正他和環境此刻的不安不妥的關係的。情緒是人的表面行動的起點；（固然有時候這種行動，受到了「禁抑」，停頓中止，竟可不爲旁人所看出的。）。

依心理學上講，一個人在有情緒的時候，身體上三個部分有活動。第一，在大腦的底層裏，有一塊叫做「間腦」(Dience phalon) 的，後面的半塊，和人的某種行爲通常所謂情緒的有關；將這個部分割去，無論使用多麼強烈的刺激，動物的情緒是不會再有了。（註十三）第二，臟腑的平滑肌筋起反應 (Visceral Activities)，這是人們做不來主的；有反應，我們就感到有種逼迫；儘管外面全無舉動，旁人一點看不出，而我們的情緒仍是熱烈的；倘如沒有反應，我們儘管笑而並不覺得快樂，儘管逃走而並不覺得畏懼，儘管與人鬭聲而並不覺得憤怒的。（註十四）第三，是身體外面的動作，如身體的姿勢，面上的形態，臉色是否漲紅或發青，頭上是否出汗，手脚是否震顫之類。這些全是生理的；某種動作和

某種情緒，有一定的連繫；差不多人人是一樣的。（註十五）我們全仗着這些，纔能看出，某個人物現在有些什麼情緒。可是，這些也是最容易受着生活經驗的影響而修改而抑制的。一個閱世較深的人，他的外面的動作，有時可以使人看不出甚或誤會他的內裏的情緒的。「哭者常情，笑者不可測」，我們不也有這句老話麼！

以上所說的，是一個人發生情緒時的動作，這在劇作者是次要的，僅爲描寫情緒時的幫助罷了。至於要認識人物，所應知道的，不是人人共有的發洩情緒的動作，而是某個人物獨有的發生情緒後的行爲。行爲是和大腦的外殼有關係的；是爲環境的意義所激動的。（註十六）

一個人在有情緒的時候，最初祇是感得有種迫促——感得「有所舉動」的必要——不過他沒有認清環境對於他的意義，他自己也會不知道做些什麼纔好，而他的精力必然是消耗在無數的「無益的行動」上面，所謂「瞎跳瞎鬧」(Blind Terror)「腦裏的風暴」(Brain)(Storm)之類，不能有什麼成就的。反過來，倘如他的大腦外殼也參加活動，這便等於

是告訴他，環境中的種種，什麼是可以接近，什麼是應當避開的；什麼是不妨擁護，什麼是必須用強力或用智慧去改革的。這便是約束他不去反應那些零碎的刺激，而去有計劃有目標地克服整個的環境了，理智組織了一個人有情緒時的精力，這時候，他的力就是不可侮的。凡是一個人做成困難事業的，在做的時候，必然是充滿着熱烈的情緒，而他的情緒是由他的對於環境的認識——他的理智——領導着的。

（五）

所以劇作者要了解某個人此刻（在故事裏）能做些什麼，竟不能不先去整個地認清他是怎樣一個人物。平淡的麼，異彩的麼，老實的麼，狡滑的麼，堅決的麼，動搖的麼，沒有一個不是被他的一生所處到的環境，一生所有過的經驗，決定了的。他此刻的智慧，情感的態度，應付環境的方法，劇作者如果不知道他的生平，就是他一向所處的環境，是沒有法子寫得眞切的。

劇作者想欲把握住一個常態的人底個性，唯一的方法，是把握住這個人的理智。所謂個性的發展，主要的就是他的理智的發展。簡言之，凡是某一件事能和某另一件事有聯繫，非曾「身親其境」的人，是不會曉得的。所謂「不經一事，不長一智」。一個人多一次經驗，纔會多明白一個環境的意義。在後，他遇到一個類似他以前經驗過的環境的時候，他便能利用他已有的智慧去應付了。而這次的應付，又是一個新的經驗，又能多少給他一些新的智慧。這樣日積月累，他便造成了一套獨有的處世的法則——習慣，思想，信仰，有了特殊的個性；成了有固定格局的人物了。

又，劇作者何以能知故事中某個人物會得處過某種環境，有過某種經驗呢？這個屬於劇作者個人的修養——他的對於人生社會的認識——而不單是編故事時描寫人物的知識了。前面已經說過，每個人是那偉大的社會動力的工具。一個人做人也像做戲一樣；他被派定了做社會中某一個脚色，他必然會遇到某種生活，會做出某類事情的。因爲別的被派作這個脚色的人，都是這樣做的。

（六）

有種人物，通常所謂變態的，除了那生理機構上有了殘害的之外，他的一切，也是環境造成的，而且從反應本質上說起來，並不和常態的人有異，祇是他的行為，或者是效果不切實用，或者不為時人贊許；總之，不合社會的標準就是了。

明人顧元慶記倪雲林的遺事：（註十七）

「同郡有富室，池館芙蓉盛開，邀雲林飲。庖人出饌。（雲林）拂衣起，不可止。主人驚愕，叩其所以。曰，「庖人多髯，髯多者不潔，吾何留焉！」坐客相顧哄堂……嘗眷趙買兒，留宿別業；疑其不潔，俾之浴。既共寢，且捫且嗅；復俾浴不已；竟夕不交而罷。趙談於人，每為絕倒。」

喜潔，本是常態，但是像雲林這樣因潔而竟廢飲食男女之事(!)，卻是太過了。他的太容易感受刺激，以及對於微小的刺激而作重大與持久的反應，和一般社會中的行為比較起來，他就是變態了。

又，一個人的習慣，思想，信仰，本來不會和第二個人完全相同的。但如果要在一個團體裏共同生活，他不能和其餘的人太差異。儘管在別一個時代，別一個地點，別一個團體，別一個環境裏，可認爲適當的行爲，而不是爲此刻的社會所能贊許的，便也不能不認爲變態了。明人筆記裏講一個人怕老婆：（註十八）

「黃白仲寓居武林，余往訪之。適有友人攜一名姬，邀余兩人赴飲。黃便入內，少時其容有變。復以他事談說許時；邀者催促，言主人候湖上久矣。余欲促之偕行。黃復身入內。余躡之，聞剌剌密聲。余知其有妒，故不敢往也；故促之。黃不得已與余相赴。日未晡，黃便謝歸。主人留之，不得遽去。明日余往，徐問於黃。曰，『年餘四十，遂乏血胤；雖一似人女婢，亦不能居；命也！奈何！』更問昨者遲回之狀。曰，『凡赴妓席必涕泣，至歸方已。』又問如遠出何以制君。曰，『出必歃血莅盟。』余因大噱曰，『余方愧王茂弘九錫，不意足下乃是馮敬通也。』」

（七）

離開了社會的標準，一個人變態與否，是沒法斷定的。

劇作者編寫故事的時候，對於裏面的人物，應當怎樣去認識呢？第一，看清某個人是被派做社會中那一種的角色，是做那一種社會動力的工具的。第二，他一生有過什麼生活經驗，他是怎樣一個人物；他的根本的思想，信仰，哲學是什麼。第三，他是不是有違背社會的標準而成爲變態的地方；第四，他在故事中所遇到的是些什麼環境；每個環境給與他的意義是什麼。第五，他的從已往的生活經驗所獲得的理智，是怎樣地領導了組織了他的情緒。第六，他的情緒迫促着他在此刻故事裏，做出什麼行爲。這樣，不但劇中每個人物，一舉一動都有來歷都有根據，而且他們可做能做的事，也是繁多豐富有變化。故事再也不會前後重複或枯乏單調了。

註：（一）轉引 The Philosophy of Fiction ——by Grant Overton

（二）Dramatic Technique ——by George P. Baker

（三）Playwriting For Profit ——by Arthur Edwin Krows

（四）Modern Psychology, Normal and Abnormal ——by Daniel Bell Leary

(五) Developmental Psychology —— by Florence L. Goodenough

(六) 同四。

(七) 同五。

(八) 同四。

(九) 徐禎卿——翦勝野聞

(十) 唯物論與觀念論

(十一) Elementary Psychology —— by Arthur I. Gates

(十二) 尹直——謇齋瑣綴錄

(十三) Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage —— by W. B. Cannon

(十四) 同五。

(十五) The Expression of Emotions of Animals and Men —— by Charles Darwin

(十六) 同五。

(十七) 雲林遺事

(十八)胡應麟——甲乙剩言

第五章 人物的描寫

選擇的必要——目的決定選擇——戲劇的兩重目的——從人物的身上，寫出一個時代——人爲什麼有行動——改善個人和社會的關係——「具有說明能力」的行爲——積極性的調整自己——改革環境——理智的行爲——是否有生活程轍——立時的反應——實際的解決——考慮的猶豫期——李笠翁論「立主腦」——時代的或幾個人的歷史——描寫人物的效果

一個故事，無論編得怎樣完備，決不能將其中人物的全部行爲，一齊寫述。以整個故事而論，裏面本有許多人物，但祇有幾個寫得較爲詳盡；此外的，大都便很簡略。又以一個人物而論，一生有許多事跡，但祇有幾件寫得較爲着重；其餘的，或則廢而不言，或則僅是輕淡的帶述。這其間是經過一番嚴厲的選擇手續的。選擇，原是一切藝術的根本要求；而「每種作品裏的選擇，是爲那種作品底目的所支配的」。(註一) 至於小說戲劇底目的，一般地承認爲有兩重：「近前的目的」(Immediate Purpose)，是講出一個故事，可

以動人；而「最後的目的」，是那講出的故事，必須是有意義，能夠有力地適當地把作者底理論——他對於社會人生所要說的一句話——具體化人事化。凡是小說戲劇中所應當選擇了描寫的人物底行爲，都該是能夠幫助滿足這兩個目的的。

所幸的是，這兩個目的，不是互相排斥，而是彼此助成的。故事必須是接觸着現實的生活，解答着當前的社會問題，而后纔能使得看者聽者覺到真正的關切；故事如果沒有意義，便不能眞實地動人的。反過來，小說戲劇所包含的理論，不能老實地就是理論，還直搬出去對人宣傳，而必須用一個具體的生動的故事，把它發揮出來；所解釋與批評的社會情狀，也不就是單獨的社會情狀，「檔案記錄式」地報告給衆人，而必須「顯露與活現」在那社會情狀所給與人物的效果與影響上面。這樣，那爲了說明劇作者底理論而選擇的材料，正可以使得觀衆們感到興味與激動情感的了。

換一個方向來講，我們又都承認，人是時代卽社會環境的產物。他在這個社會裏的一串生活經驗，使得他獲得了對於周圍事物的見解，發達了處理事物的理智，常時地蘊蓄着

某一類的情緒，作出了某一類的行爲；久而久之，他底思想，信仰，情緒，舉動等，組成了一個特型；他底遇到了某種刺激或處在某種環境裏的反應，旁人不僅能夠理解，而且差不多可以預先曉得，他便成了一個有特殊性格的人物了。所以每個人物，是反映着他的時代的。我們看目了某一種的行爲，就可以曉得他是怎樣一個人物；我們認清了他是怎樣一個人物，就可以明白那產出他的是怎樣一個社會。現在請舉兩個例。前幾天的報紙上，有這樣一段新聞：

「中華裁判會，因鑒於歷來錦標比賽，一般運動員，往往以意氣之爭，遷怒裁判員，加以痛毆；此種情事發生，於裁判員健康生命似無保障；除一面對校方請予在比賽時嚴加約束外，同時並舉辦意外傷害保險……因意外而致傷亡或四肢殘廢，或雙目失明，可按照保險金額取得全部賠償金；如傷折一肢，或一目失明，得賠償半數；永久殘廢，則賠以常年休養金。故出後裁判員，如遇比賽時發生意外，可有相當之保障云」。

這裏無須我們去批評事情的是非優劣的。我們祇問，這類的行爲，以及做出這類行爲的人物，是不是祇限於一個「有特殊性的空間時間裏」，纔會可能的！如果把它移前五十

年，五百年，或一千五六百年，是不是會得發生的！史書（註二）上說，三國魏正始中（去今一千六百八十年），司馬懿陰欲篡奪魏政，但陽作有疾，以消除曹爽的防備：

「懿，性深阻有如城府，內忌而外寬，猜忌多權變；壓主東兵，威望漸重，有逼曹氏之志。曹爽欲屬之，正始九年冬，河南尹李勝，出爲荊州刺史，出辭太傅懿。懿令兩婢侍。持衣，衣落。指口言渴，婢進粥，懿不持杯而飲；粥皆流出，霑胸。勝曰，「衆情謂明公舊風發動，何意尊體乃爾」！懿使聲氣纔屬，說「年老枕疾，死在旦夕；君當屈并州，并州近胡，好爲之備，恐不復相見；以子師昭兄弟爲託」。勝曰，「當還忝本州，非并州」。懿乃錯亂其辭曰，「君方到并州」。勝復曰，「當忝荊州」。懿曰，「年老意荒，不解君言；今還爲本州；盛德壯烈，好建功勳」。勝退，告爽曰，「司馬公尸居餘氣，形神已離，不足慮矣！」」

這樣的行爲，這樣的人物，又是那「投保意外傷害保險」的社會裏所須要所能有的。所以那劇作者如果能夠把眼光放大，正確地把握住某一時代的社會情形，他不離從人物的身上，寫出一個時代（那時的社會動力是什麼，某人是某種動力的工具等等）；從一個人物底此刻的應付環境的舉動上，說明與批評這個人一向所處的社會（某種社會動力是值得同情的，某種動力阻礙着人類的發展的等等）！作者所選擇了描寫的，雖祇是幾個人物的行爲

（所謂片段的人生），但確是可以說明他底對於時代的主張，見解，與理論的。

（二）

一個人的有所動作，不外是因為環境不能使他完全滿意。在那本來可以和環境處得相安無事的，此刻忽然添出了新的刺激；或是那環境本來是不能使得他感到舒適的，此刻竟累積到令他不能忍受，他便不免要調整料理一番，以改善他和環境的關係了，可是，環境對於他的意義不同，所需要他的反應，也不相同。有時候，簡單的身體的習慣動作，已足應付需要；譬如，有人遞給我一杯茶，祇須伸手接住；或如屋面有瓦落下，祇須側身躲避之類。又有時候，單純的用腦的思想工作，也就解答了問題；譬如，求得五十萬元的三成半，默默一算，卽知是十七萬五千；又如聽得某人因某處工廠停閉而失了業，稍為一想，卽可料定他此後的生活，將更為困難之類。但另有時候，不是環境中零碎的刺激，而是整個的社會情狀，令人感到不安；於是這些各別的沒有組織的反應便完全不中用，所需要的

是聯絡的思想與動作，即是那經過再三的斟酌，計劃成的行為了。這種改善個人和社會關係的行爲，視一個人的以往的生活經驗，而方式不一。但多少有幾點相同：在人的方面，事先有遠見，臨時有堅决 自始至終能自制；在事的方面，內容是包括着繁複的動作，實踐須經歷較久的時期；雖然那最後的目標是改易環境，至能使他完全滿意而止，但他目前所作的種種，祇要是計劃的一部，稍爲遠離這個目標，甚而暫時和這目標相反，也不妨的。這類的行爲，一個人必須出「全力以赴」的；他所有的從生活經驗得來的智慧，才幹，能力，一齊都要用在這上面的，一個人凡是在平時欲求滿足他底食慾與性慾，或處危險中欲求維持他底生命，或遇阻礙時欲求完成他底企圖，他底有效的行爲，都是這樣的。上節所引，那陰險的野心的司馬懿，處心積慮的剷除曹爽，就是這樣的。

因此我們便覺得福羅貝爾指導莫泊桑的話，不是完全對的；他說：

「當你看見一個雜貨商坐在他的店門口，一個看屋人抽着他的煙斗，或一排停着的待雇的馬車時，你得指示出，這一個雜貨商，那一個看屋人，他們底態度，他們底外表的狀貌，包藏着……各個人的品性人格的，使

得我不會把他們和一切別的雜貨商或看屋人相混。簡言之，你須使得我看出，每一匹拖街車的馬，和其他的五十匹趕在牠前或跟在牠後的，都不相同的」。

偶然遇見一個人而觀察他的態度狀貌動作說話，當然可以看出一些品格，但決不會是甚多的，決不會是完全的。我們對於他的認識，是膚淺而不深刻的。憑着這個去雇用一個僕人或聘定一位書記，還不要緊，但用這個方法去擇定一位「終身伴侶」，就會有危險的！因為第一，一個人底真實的思想動機志願情緒，難得會全部坦白地表露在外的；社會須要禮貌，而他的生活經驗，也教導他，在大多數時候，最好是儘量的隱藏；往往一個對自己的妻子意想不到地殘酷的人，走到跳舞廳裏，他能對於朋友，十分慇懃，對於舞女，非常和藹的。第二，一個人的生活經驗，可以使得他缺乏某一種的思想動機志願情緒，往往纔有發生，即行抑止，不久即忘却；可是，他的不說的話，不做的事，不轉的念頭，同樣也是他的性格的一部，同樣也是社會環境給予他的效果與影響；這個又有什麼表露在外面呢！福羅貝爾的說法，有兩層不妥；使人誤以為（一）外表行為可以完全說明一個人物（二）

一切行爲有同樣的說明能力。（註三）

實則從作者的觀點看來，一個人底行爲，祇有一種，是具有說明性的；即是前面所說的，經過再三斟酌，計劃成的，著意去改善個人和社會關係的行爲；其他的雖也是生活經驗的結果，但因經驗本身沒有重大意義，此刻的行爲也不會有重大意義的。譬如，一個人笑時面上有怪相，聽人說話時常是縐着眉，和人談話時喜搶奪人家的話頭，走路時老愛東張西望等等；從這些上，我們看得出他是一個壓迫別人者，或被壓迫者麼！可是，假如一個工廠因不景氣而難於維持時，裏面有關係的人，各自打着自己一面的算盤，內心有過許多次的矛盾，經過許多次的考慮，最後決定了一個應付計劃；這件整個的行爲，是多麼地可以說明他的地位，他的個性，和他所處的時代呢！前一類的行爲，作者有時也須描寫，爲使故事生動有趣；後一類纔是主要的描寫對象：作者能緊握着這個，故事纔會有意義的！

（三）

一個人要改善自己和環境的關係，有兩條途徑可取：一是改革環境，一是調整自己。調整自己如果是理智的行爲，自有它的積極性的，社會的情狀，也有適合的時候；集團的主張見解，習俗風尚，也有正確優美的時候，一個人努力克服他的錯誤的傾向，改正他的孤僻的舉動，以求能和集團一致，這也是有意義的。可是，大多數的「調整」，是不從理智出發的；與其說是調整，毋寧說是「取消」。在他感到環境的不滿，剛欲加以改革的時候，他的積極性的衝動，立刻被許多相反的衝動，抑制住了。結果或者他是無掙扎的屈服；例如一個懦夫，不聲不氣的吞嚥那旁人給他的惡劣非常的侮辱，甚而接受那十分難堪的條件，但決不去正面地對付他的敵人的。或者他是避重就輕，採取那輭弱的，暫時無須犧牲與用力的，事實上於環境不生多大影響的舉動，以代替他應有的計劃與努力；例如一個「要面子」的懦夫，受了人家的侮辱，自己並不去實際地對付他的敵人，但是口頭却說出一番勇敢好聽的話，他要怎樣的要求對方對他道歉，怎樣地提起訴訟，或怎樣地尋機會報復，可是說過就算做過，語言替代了行爲了。還有的，索性老實地逃避：所謂「殺賊吾不

能，殺賊吾不爲，惟有披髮入山耳」——這類的行爲，是最容易的！所以是很普遍的；就是一個十分積極的人，有時免不了也會有的。在故事中，這個也有描寫的必要，但總不如那種積極改革環境的行爲，更可以看得出人的個性，以及那造成個性的社會。

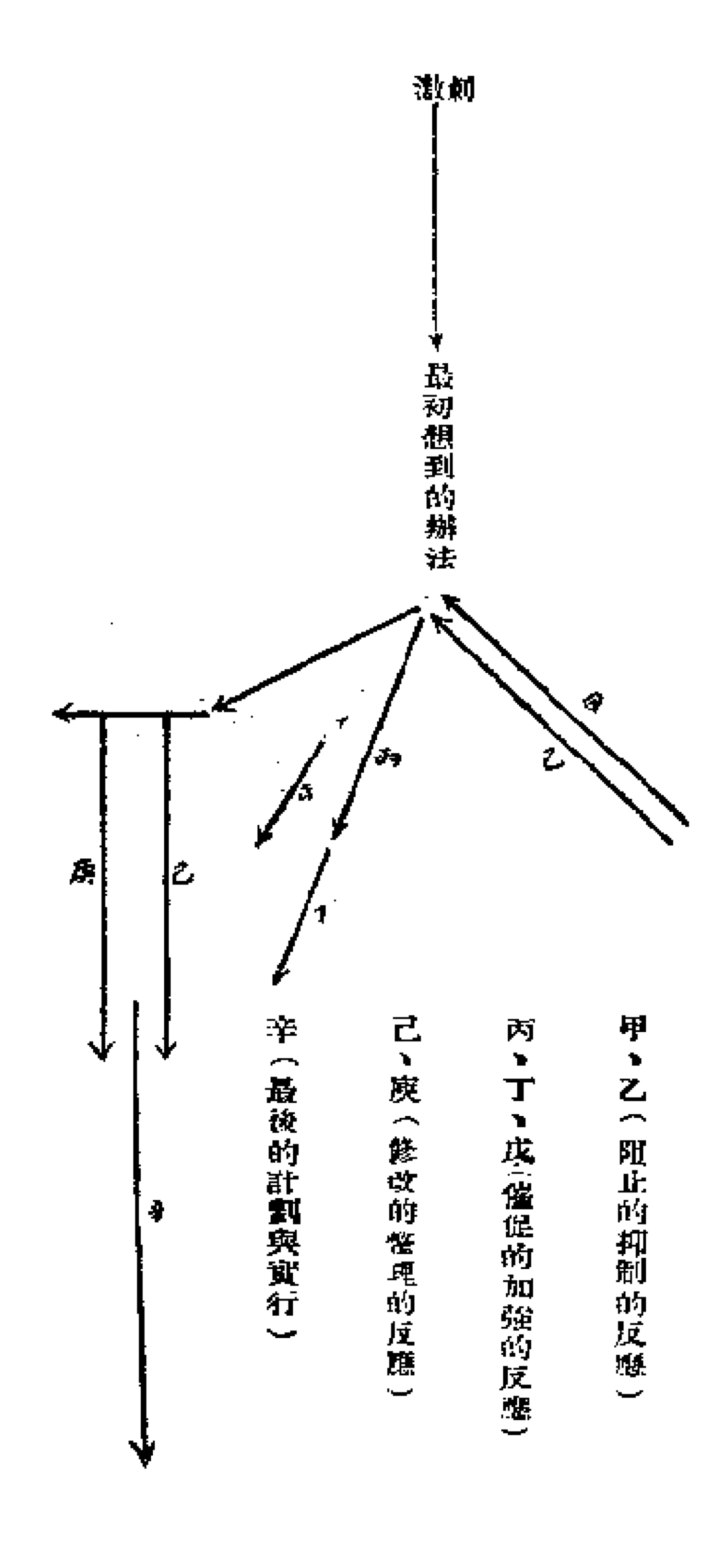
而改革環境的行爲呢，有時也有不從理智發出的，那就是一般人的蠻幹硬拚！或一個容易衝動的人受到了刺激的爆發；所謂「三句話不對就打起來」，所謂「不管三七廿一，作了再說」；這裏他沒有讓他的從生活經驗得來的理智領導着他的——好像以往的苦頭，全是白喫，始終不肯學着乖的——這裏同樣是不出時代所給與他的影響的。所以，作者要描寫一個人物的反應環境，最重要的是描寫他的理智的行爲（The Intelligent Act）。

可是，一個人的理智，有的是有生活根據的，有的是沒有生活根據的；有的是從自己的實際生活經驗得來的，有的是間接的從書本或課堂得來的——即是從「語言的經驗」得來的 Through Verbal Conditioning——而這一種間接得來的理智，如果後來不和他的實際的經驗，發生聯繫，便始終是抽象的，不切實用的，沒有力量領導他的生活的。我們不

曾遇見過這種人麼：口裏說得非常合理，而實際上全不照着做；明知是一件不當作的事，而偏熬不住不做；理智毫不能克服他的情感；理智是理智，行爲是行爲，二者像是全無關係的！這都是理智 有生活根據的緣故！所以一個人物，儘管是富有理智的，但就某一個行爲而論，却是可以不合理智的。這是常有的事。

（四）

理智的行爲，是比較複雜的。在他最初感覺環境不滿意的時候，他也許就想到了一個應付的辦法，但是他決不立刻就實行的——自制；無論當中停頓得多麼短促，（問題小，當然停頓就短），總得經過一番斟酌考慮的——遠見。這其間，種種想念，種種情緒，一時都起。有的催促他的原來辦法的進行；有的却又阻止他，抑制他，誘導他去採取另一個完全不同的辦法；再有別的，指引着他去修正，連合，整理他的所有想到的辦法，而制成一個最後預備實行的計劃。W. B. Pitkin 教授，曾畫一個圖，說明這種情形的：（註四）



這類的行為，通常分爲三個階段：第一，可稱爲立時的反應 (The Immediate Response)：這是一個人乍受刺激未想辦法前的舉動，如一個人忽聞惡聲而勃然變容，或神色不改之類；這當然是多少地說明一個人的氣質，品格，個性的，但並不是最後計劃的一部

份，第二階段，是考慮的猶豫期The Reflective Delay，這時候須要他底自制和遠見了，他思索着他應取的辦法；他也許想到好幾件可以做的事；他研究那實行每種辦法的手續；他看到將來的結果；他估計了每一種辦法實行之後所能給予他的好處；他決定了某幾種他所視為好的本來捨不得的東西，此刻不可不毅然犧牲，以求獲得更好的東西；他製成了那改變「環境和他的關係」的計劃。第三階段，是實際的解決（The Active Solution），這時候他已盡所能地計劃好，祇待依照實行了；而實行時的態度，有的堅決，有的動搖，有的鎮靜，有的慌張，又多少可以說明一個人的個性的。

明人筆記（註五〇）裏，載着一段朱洪武的軼事，現在可以引來作為一個例證：

（太祖嘗微行京城中，聞一老媼，潛呼上為老頭兒；帝大怒。（第一階段，立時的反應）

「至徐太傅家，繞室而行，沉吟不已，時太傅他往，夫人驚駭，恐有他虞；惶恐再拜，「得非妾夫徐達負罪於陛下耶」？太祖曰，「非也，嫂無以為念」！（第二階段，考慮的猶豫期）

「亟傳令召五城兵馬司總轄軍至。曰，「張士誠小竊江東，吳民至今呼為張王！今朕為天子，此邦居民，

將朕爲老頭兒何也」！即命籍沒民家孔衆」。（第三階段，實際的解決）

當然，世界上的事，不能盡如這樣簡單的：在實際解決的時候，往往會遇到新的阻力新的刺激而需要新的計劃。但主要的講起來，一切理智的行爲，是自然地分爲這三個階段的。

作者在描寫一個理智的行爲的時候，雖然這三個階段都是必要的，（忽略了一個就可以使得描寫不完全），但是最應注意的，乃是那第二階段，考慮的猶豫期。在這期裏，人物是最可以發揮他的個性的；最可以顯露出他所受的社會環境的影響的。同時，他底內心的激動，衝突，矛盾，此刻是最強大的；他的爲難，掙扎，努力尋求解決，又是最可以引起觀衆的同情的。在整個的故事裏，這種地方，是最最有意義，又是最最動人的。

（五）

作者的描寫人物，使得這樣精粹地選擇：從他們底許多舉動中，（一）選擇那改善個人

和社會關係的行爲；(二)選擇那理智的行爲；(三)注意那理智的行爲中的考慮的猶豫期。而同時不可忘了，描寫的目的，是從人物的行爲上，說明與批評他們所處的社會。

中國前代的作家中，祇有李笠翁，是最能注意到選擇問題的；他的理論是(註六)：

「古人作文，一篇定有一篇之主腦。主腦非他，即作者立言之本意也。傳奇亦然。一本戲中，有無數人名，究竟俱屬陪賓；原其初心，止爲一人而設！即此一人之身，自始至終，離合悲歡，中具無限情由，無窮關目，究竟均屬衍文；原其初心，又止爲一事而設！此一人一事，即作傳奇之主腦也。然必此一人一事，果然奇特，實在可傳而後傳之，則不媿傳奇之目，而其人其事，與作者姓名，皆千古矣。如一部琵琶，止爲蔡伯喈一人，而蔡伯喈一人，又止爲重婚牛府一事。其餘枝節，皆從此一事而生；二親之遭凶，五娘之盡孝，拐兒之騙才匿書，張太公之疎財仗義，皆由於此，是重婚牛府四字，即作琵琶記之主腦也……後人作傳奇，但知爲一人而作，而不知爲一事而作。盡此一人所行之事，逐節鋪陳，有如散金碎玉；以作零齣則可，謂之全本，則爲斷線之球，無梁之居，作者茫然無緒，觀者寂然無聲，無怪乎有識梨園，望之而却走也」。

這裏，顯而易見，他的目的，和我們的是大不相同的。他的目的是「傳奇」；「此一人一事，果然奇特」，在他就可以滿意了；他祇求講出一個故事，可以有趣動人，並不曾

視「對社會人生說一句話」爲重要的，他雖然也說一「一期警惕人心……純以勸懲爲心，而又不標勸懲之目……蓋人由雅及莊，漸入漸深而不覺」。（註七）但至多是批評了那固定的社會中一人一事的合於建立的標準與否，而不注意到社會本身是否要改善，是否有方法可以前進的。換言之，他不注重社會，而是注重個人的！照着他選擇目的去寫成人物，當然是不會有典型的：人物所有的好處，是這樣的超越，罕見，獨特，難得，不是一般人所能有所同有的；而社會制度的輭弱與不合理，也給人物底個人的罪惡所掩蔽了的。

在法國一個週報 Monde 上面（註八），Ilya Ehrehoury 批評法國作家 Andre Malraux 所寫的關於中國革命的長篇小說 Man's Fate，有這樣一段貶辭：

「他寫的人物都是有生命的，我們也隨着他們一同受苦；我們受苦，是因爲他們受苦；但是裏面沒有什麼能使我們感覺到這種生命和這種受苦的必要。隔離了他們所處的世界，他們竟像一羣有熱病的狂躁者。一個偉大的國家所經過的革命，竟成爲一羣陰謀者的歷史……」

這是「不能從人物身上寫出一個時代」的惡果；這番話是值得作家們「深長思」的。

試問，我們爲什麼要曉得別人的私事呢；爲什麼要去關心一羣男女底糾紛離合呢！如果不是爲了增長一些做人的智慧——故事寫得眞實的，可使我們也多一次生活經驗而改進我們的理智——如果不是爲了多明白一點社會的情狀，如果不是爲了多學會一個改善人生的方法！

註：（一）Art As Experince——by John D.wey

（二）中國古代史——夏曾佑（商務）

（三）How To Write Stories——W. B. P.tkin

（四）同三

（五）徐禎卿——翦勝野聞

（六）李漁——笠翁偶集卷一

（七）同六，凡例

（八）轉引新羣衆雜誌一九三四年九月四日

第六章　故事的講出

故事的作用——講出的五個步驟——複合的故事——性質不同的片段——「單面的」，「不抵抗的」，「爭持的」場子——複疊的故事——激動人的事——決定或覺悟——須待成就——遇到反抗的成就——主要問題——單場的問題——三十六種劇情——什麼是劇情——分類表——用處——新的生活中的問題——注重社會與注重個人——故事以集團爲主體——多方面的敘寫——以個人爲主體——戲劇式與列傳式——小說電影舞台劇的不同之點

一切的故事，形式儘管各別，主要的作用，總是相同的；即是，報告一些社會情形，指出一個當前正待解決的問題，說明那處在這個社會中，面對這個問題的一羣人的反應，描寫他們依彼已往生活經驗所決定了的解決這個問題的行爲。隨便舉閱微草堂筆記一則爲例：（註一）

明季河北五省皆大飢，至屠人鬻肉，官勿能禁。有客在德州景州間，入逆旅午餐，見少婦裸體伏俎上，

縛其手足；方汲水洗滌，恐怖戰慄之狀，不可忍視。客心惻憫，倍價贖之。釋其縛，助之著衣，手觸其乳；少婦艴然曰，「荷君再生，終身服役無所悔；然爲婢媼則可，爲妾媵則必不可；吾惟不肯事二夫，故鬻諸此也；君何遽相輕薄耶！」解衣擲地；仍裸體伏俎上，瞑目受屠。屠者恨之，生割其股肉一臠，哀號而已，終無悔意。」

故事的講出，那怕結構得極簡單的，必須經過五個步驟，始能成爲獨立的一個片段：

（一）人物和那需要料理的環境相遇，（這裏所謂環境，是廣義的，可爲一種情形，或一件事故，或一個人，或幾個人，或一樣物件，或大自然的一部）；（二）人物有了目的，豫備行動；（三）人物和環境發生實際交涉；（四）交涉決定了成敗勝負；（五）這個勝負對於積極行動的人物或環境，發生效果。請再引筆記一則爲例：（註二）

（第一步）「張一科，忘其何地人；攜妻就食塞外，傭於西商（山西的商人）。西商昵其妻，揮金如土。不數載，資盡歸一科，妻厭薄之，詬誶使去。

（第二步）一科曰，「微是人，無此日」——堅不可。

（第三步）妻一日持梃逐西商。一科怒詈；妻亦反詈曰，「彼非愛我，眈我色也！我亦非愛彼，利彼財也！以財博色，色已得矣，我原無所負於彼。以色博財，財不繼矣，彼亦不能責於我。此而不遣，留之何為！」一科默讀，

（第四步）竟抽刀殺之。

（第五步）先以百金賂西商，而後自首就獄。」

有時這個第五步，可以無須明言的。有時卻十分擴大而成為另一獨立片段。可是，這個新片段，又有第五步，又可以別作擴大；這樣嬗展下去，若乎單純的片段，可以連結成一個複合的(Complex)故事了。「嚴格地講起來，凡是第一個片段後的一切片段，都可以算是第一個片段的第五步，因為在一個編製得好的故事裏，每一件發生的事情，都應當是以前已經發生了的事情，引逼出來的」。(註三)

故事可以用在戲劇中的，除了在極短的獨幕劇裏之外，不會祇是單純的一個片段，而是湊合了許多片段而成的。每個片段，在戲劇裏，通常喚做「場」。「場」可以有三種不同

的性質，視環境和人物的不同的相互感應而異。如果環境雖是刺激人物，但並不是存心要去刺激他，而且，在人物做出了行為之後，環境自身是絲毫不生反應的——這種，術語為Incident，可譯為「單面的場子」。例如：(註四)

『某公眷一孌童，性柔婉無市井態，亦無持寵驕縱意。忽流涕數日，目盡腫。怪詰其故。慨然曰，「吾日日薦枕席，殊不自覺！昨寓中某與某童狎，吾穴隙竊窺，醜難言狀；與橫陳之女迥殊！因自思吾一男子而受汚如是，悔不可追，故愧憤欲死耳！」某公譬解百方，終怏怏不釋。竟逃去。』

第二，如果環境和人物，雖互相刺激與互相反應，但環境並不阻礙或抵抗人物的行動——這種，術語為Episode，這個字，此刻有了特別意義，祇可譯為「不抵抗的場子」。

例如：

『某公納一姬，姿采秀豔，言笑亦婉媚善得人意。然獨坐則凝然若有思，習見亦不訝也。一日稱有疾，扃戶晝臥，某公穴窗縫窺之，則塗脂傅粉，紋鈿彩裙，一一整飭；然後陳設果酒，若有所祀者。排闥入問；姬整斂衽，跪曰，「妾故某翰林之寵婢也，翰林將歿，度夫人必不相容，慮或鬻入青樓，乃先遣出。臨別，切切

私囑曰，「汝嫁我不恨，嫁而得所我更慰。倘逢我忌日，汝必於寢室，潛粧私祭我。」某公曰，「除鉞不負李後主，宋末弗踰也，吾何妨聽汝！」姬再拜炷香。』

第三，環境和人物相互地積極地衝突——這種，術語為 Encounter，可譯為「爭持的場子」。例子到處都是，不必贅舉。

這三種場子，當然是「爭持」最為好看，最是戲劇的，但其他兩種在複合的故事裏，也有用處的；再舉例：（註七）

（第一種）「獻縣史某，佚其名，為人不拘小節，而磊落有直氣；視齷齪者，蔑如也。偶從博場歸，見村民夫婦子母相抱泣。

（第二種）其鄰人曰，『為欠豪家債，鬻婦以償。夫婦故相得，子又未離乳，當棄之去，故悲耳！』史問，『所欠幾何？』曰，『三十金』。『所鬻幾何』？曰，『五十金，與人為妾』。問『可贖乎』？曰，『券甫成，金尚未付，何不可贖』！即出懷場所得七十金授之曰，『三十金償債，四十金持以謀生，勿再鬻也』。夫婦德史甚，烹雞留飲。

（第三種）酒酣，大聲兒出，以目示婦意，令薦枕以報；婦領之。語稍狎，吏正色曰，「吏某半世爲盜，半世爲捕役，殺人曾不眨眼！若危急中污人婦女，則實不能爲！」飲啖訖，掉臂竟去，不更一言。」

這是一個複合的故事，是由好幾個片段湊合成的。還有一種「複疊的」故事，又是有好幾個複合的故事湊合成的。換言之，作者所描寫的，不止是某個人物底一生的最重要的一個時期，而是他底好幾個重要時期：或者他在不同的時期裏，遇着不同的問題，須要解決；或者他底原來的問題，第一次不曾解決妥善，而需要第二第三次的解決。例如：（註八）

（第一次）「郭六，淮鎮農家婦，不知其夫氏，郭父氏郭也，相傳呼爲郭六云爾。雍正甲辰乙巳間，歲大饑。其夫度不得活，出而乞食於四方。瀕行，對之稽顙曰，「父母皆老病，吾以累汝矣」。婦故有姿；里少年瞰其乏食，以金錢挑之；皆不應；惟以女工養翁姑。

（第二次）既而必不能贍，則集鄰里叩首曰，「我夫以父母託我，今力竭矣，不別作計，當俱死！鄰里能助我，則乞助我；不能助我，則我且賣花（里語以婦女倚門爲賣花），毋笑我！」鄰里趑趄囁嚅，徐散去。乃慟哭白翁姑，公然與諸蕩子遊。

（第三次）又覽一女子，然防閑甚嚴，不使外人覿其面；或曰，「是新邀寵賀」，亦不辯也。

甫三載餘，其夫歸，寒溫甫畢，即與見舅姑，曰，「父母俱在，今還汝」。又引所置女見其夫，曰，「我身已污，不能忍恥再對汝，已爲汝別娶一婦，今亦付汝」夫駭愕未答，則曰，「且爲汝辦餐」。已往廚下自剄矣。

這個複疊的形式，是宜於敍寫多方面的複雜的人生的。

（二）

講故事實在就是報告那幾個有特殊個性的人物底改善個人和社會關係的行爲，而人物的特殊個性（信仰，思想，情緒等）全是由他們已往的生活經驗所造成的。這兩個反來覆去說過的事實，在上節所引的閱微草堂筆記裏，又獲得了一致的證明了。不論裏面所報告的社會情狀是否完全準確，（例如，既已云歲大饑，何以里少年尚有多金，而賣花居然可以養活一家四口），但是問題和人物的時代性，都是十分明顯的。同時，我們又可以感到，

這些故事，對於觀衆的影響，在作書時代比在此刻，是強大得多了；譬如郭六的自殺，譬如德州逆旅裏少婦的願甘受屠，這類的犧牲，從現代的眼光看來，不免近於「浪費」，我們不會十分同情，甚而是，並不十分感動的。Pitkin 教授講，「現實的生活中最困難的事，正是故事中最動人的事」。（註九）應當解作，那使得現代的觀衆們提心弔胆的，情感衝動的，不是從前的生活中而是現代的生活中最最難於成就，最最難於委決的事。

人生所遇到的問題，可分為兩大型：（一）須待決定，與（二）須待成就。有一類的問題，最難的就是決定（或覺悟）；至於決定（或覺悟）後的實行，是完全在決定者（或覺悟者）能力之內，我們認為不成問題的。例如，（註十）

雍正初，李家窪佃戶董某，父死遺一牛，老且跛，將鬻於屠肆。牛逸至其父墓前，伏地僵臥，牽挽鞭箠皆不起，惟掉尾長鳴。村人聞是事，絡繹來視。忽鄰叟劉某憤然至，以杖擊牛曰，「渠父墮河，何預於汝？使隨波漂沒，充魚鱉食，豈不大善！汝無故多事，引之使出，多活十餘年；致渠生奉養，病醫藥，死棺斂；且留此一墳，歲需祭掃，為董氏子孫無窮累，汝罪大矣！就死汝分，牢牢者何為！」蓋其父嘗墮深水中，牛隨之

嚇人，索其尾得出也。」蓋初不知此事，聞之大慚：自批其頰曰，「我乃非人」！——急引歸。數月後病死，泣而埋之。」

又如田漢所作的獨幕劇戰友，敘說一個「在上海事變中投身義勇軍傷目」的某大學生A，臥在傷兵病院裏，得知他從前的戀人和同學們現在都拋棄他了而憤激：（註十一）

大學生A （嗚咽着說）劉：你是我的戰友，你告訴我該怎麼辦？我犯了什麼罪，為什麼該受這樣重的刑罰，為什麼人還沒有死，就活活的這樣死這顆心？（他心裏忽然一決）他媽的，我活着幹嗎？我給他們拼了罷！

（他猛然要向露台跳下去，但給傷兵沒有斷的那隻手抱住了。）

傷兵 （帶嚇帶責罵地）沈，你見鬼哩！你不留好身體去和外國東佬以及他的走狗們去拼命，卻去和他們拼？你的性命那樣的不值錢嗎？你那個女人看起來也不是什麼好東西。她要滾到那邊去就讓她滾去，用得着你這樣丟不下她嗎？她現在嫁得人據你說是你學校裏一個小走狗，這正是門當戶對，也用得着這樣氣憤嗎？女人什麼地方找不到。你快不要見鬼了，躺到床上去，一心一意的養好身體和敵人拼去。

大學生A 可是，劉，我的眼睛瞎了，我還有什麼用呢？

傷兵 瞎了眼睛，你還有手啊！我呢，我是只剩一隻手了。一隻手，我就饒了我們的敵人嗎？不！就是這一隻

手也沒有了，我也不餓的。我還有口啊，我還有牙齒，我咬也咬死他們的。

……………………

（外面忽然聽見潮水似的喧聲，腳步聲，喊口號聲；隱約看見旌旗飄揚，傳單亂飛；祇聽得他們叫着。

——反對帝國主義瓜分中國，進攻中國革命。

——打倒日本帝國主義。

——打倒帝國主義的走狗。

……………………

——受傷的兵士弟兄們醫好了傷，快再上前線去。

大學生A與傷兵　（齊聲揚手）我們一定去。」

這裏還有比覺悟再爲重要的麼！

另一類的問題，決定固然重要，而以後是否能照他底決定而有所成就，更爲重要。這裏又可以別爲三小類：一是勇的人物，並且不知道他底真實決定；成就與否，祇視環境的能否受他運用與支配。例如：（註十二）

「有凌虐其僕夫婦死而納其女者。女故慧黠，經營其飲食服用，事事當意；又凡可博其歡者，冶蕩狎媟，無所不至。皆竊識其密謀。愛戀既深，惟其言是聽。女始則導之奢華，破其產十之七八。又讒間其骨肉，使門以內如寇讎。繼乃時說水滸傳宋江柴進等事，稱爲英雄；慫恿之交通盜賊；卒以殺人抵法。抵法之日，女不哭其夫，而陰攜卮酒，酹其父母墓……人始知其蓄意報復。

二是旁的人物，不抵抗他的決定；成就與否，須視他所擬定的計劃，在實行時，是否有失錯。例如：（註十三）

「有好孌童者，悅一宦家子。度無可得理，陰賂所愛姬，託媒媼招之，約會於別墅，將執而脅污焉。屆期聞已至，疾往掩捕。突失足墮街塘板橋下，幾於滅頂。號呼援出，則宦家子已遁，姬已髮亂釵橫矣。蓋是子美秀甚，姬亦悅之故也。後無敢開關放此姬，姬乃稍洩其事。」

三是旁的人物，也有決定，和他本人的決定，對抗爭鬥；他的成就與否，便須視兩方面力量的高下，以及應付的適宜與否了。這一類是最最難於獲得的成就。例如洪深所作的五奎橋：（註十四）

「這半個月來，五聖橋早已成了一個劇烈鬥爭的對象了。站在一面的，是那個固執的不講情理的自私自利的感情用事的周鄉紳，和他的雇工僕役奴隸爪牙。站在另一面的是種田的農民，雖然他們一向是馴良的，無拳無勇的，也就不得不硬挺一下；因為除非拆去五聖橋，機器打水的洋龍船，撑不進橋東面去；裏面的四百多畝田，為了天旱水低，人力戽水趕不及而乾得要死的，眞都得活活的枯死；鄉下人一夏的辛勞，以及來年一年的生計，都沒望了。鄉下人要拆橋，周鄉紳不許拆。在周鄉紳何嘗不明白，拆橋不止是拆去一頂橋而已，同時關係著鄉紳們的尊嚴和權威。為了自身的地位，將來的生命，不得不出全力相持。而在這許多農民呢，當然更是一個生和死的問題，愈加直接，愈加明顯，愈加迫切些。」

總之，不論是決定或成就，必須那社會情形所逼成的問題，獲得了解答，而後故事纔算完結。此外，還得注意，在一個複疊的故事裏，整個故事，有一個主要的問題，所謂故事的問題，而湊成故事的每個片段裏，又各有它的單獨的問題，所謂單場的問題。（註十五）解答每一個單場的問題，正在無形中解答故事的問題，而作者敘寫人物們解答故事的問題，必須是從描寫「解答單場的問題」上面，逐漸進行的。

(三)

存十八世紀的末年，意大利的劇作者 Carlo Gozzi 曾經宣佈過，世界上祗能有三十六種劇情，德國的 Schiller 不信，自己費了許多事，欲多尋出幾種，但是結果，他還尋不滿三十六種。(註十六)Gozzi 當時所尋得的三十六種，久已失傳了。到了廿世紀的初年法國的 Georges Polti 引證了一千部戲劇，兩百部詩歌小說，乃申此說，最多祗能有三十六種，(雖然每種內再可以分爲若干細目，而數種劇情亦可以聯合變化爲新劇情的)。他說：(註十七)

「最多是三十六種情緒——人生的味道，盡在這裏了；像海裏潮水一樣，這就是人類歷史的高潮與低潮；這就是歷史的本質；這就是人生的本質；在非洲樹林的蔭下，或是柏林道旁的菩提樹下，或在巴黎馬路上的電燈下，從人類和山林中的野獸徒手肉搏時代，到那無窮盡的遼遠的將來，我們總是拿這三十六種情緒，去了解生命的機構的——三十六種情狀，三十六種情緒，再也不能多了」

至於聯合變化的方法，他指出：一個劇情可以邏輯地引起第二個劇情；或兩個劇情可以同時存在，使得當其事者無所適從；或若干人物，每人各處着一種不同的劇情；或剛逃出一種劇情，又投入第二種劇情等等。可是，所謂劇情，到底是個什麼東西，他始終未曾明白的界說；雖有英譯本的作序者 William R. Kane 代他說明(註十八)，但未必就是他的見解。Kane 說：

「當一個中心人物不能不去決定一個辦法，不能不去承受一種改革，或者不能不去克服一個阻礙，而同時那觀衆們所希望的所預期的或所畏懼的結局是明白地擺放在面前時，這時候便有了劇情了。」

現在把三十六種劇情，依次譯出，列成一表，以供參考(所引劇名，均經刪除)：(註十九)

	主要的即觀衆所同情的人物	其他必要的人物	細目
(一)求告	求告者	逼迫者 威權者	甲 (一)幫助他去對付敵人。 (二)准許他去舉行一件他應作而被禁止做的事。 (三)給與他一個可以終其天年的地方。

			乙 (一)舟行遇災的人，請求收留幫助。 (二)行事不端，被自己人斥逐而祈求別人的慈悲。 (三)祈求恕罪。 (四)請求准許收葬尸骨取回遺物。 丙 (一)替自己親愛的人求情。 (二)在親戚前，替另一親戚求情。 (三)在母親的情人前，爲母親求情。
(二)援救	不幸的人	威脅者「天外飛來的」救星	甲 (一)救援一個被認爲有罪的人。 乙 (一)子女援助父母恢復王位。 (二)受過恩惠的人報恩施救。
(三)復仇	復仇者	作惡的人	甲 (一)爲被害的祖宗或父母復仇。 (二)爲被害的子女或後人復仇。 (三)爲被侮辱的子女復仇。 (四)爲被害的妻子或丈夫復仇。 (五)爲妻子受侮辱(或幾乎受侮辱)而復仇。 (六)爲被害的情婦復仇。 (七)爲朋友被殺或受損害而復仇。 (八)爲姊妹被奸污而復仇。 乙 (一)爲了存心作對，故意爲難而復仇。 (二)爲了衆人不在，暗加擠壓而復仇。

			(三)為了蓄意謀害而復仇。 (四)為了故入人罪而復仇。 (五)為了逼奸強暴而復仇。 (六)為了奪去所有而復仇。 (七)為了一兩個人的奸詐，對於整個團體的復仇。 丙 (一)職業的追捕有罪的人。
(四)骨肉間的報復	報復者	作惡者（已死的受害人）	甲 (一)父親的死，報復在母親身上。 (二)母親的死，報復在父親身上。 乙 (一)弟兄的死，報復在兒子身上。 丙 (一)父親的死，報復在丈夫身上。 丁 (一)丈夫的死，報復在父親身上。
(五)逋逃	逋逃者	追捕或懲罰的勢力	甲 (一)違犯法律(有時為不得已)的或因其他政治行為而逋逃 乙 (一)因為戀愛的過失而逋逃。 丙 (一)好漢對着偉大勢力的抗爭。 丁 (一)半瘋狂的人對着陰謀的診治的抗爭。
(六)災禍	受禍者	勝利的人	甲 (一)戰敗。 (二)亡國。 (三)人類的滅亡。 (四)天災。

			乙 (一)君位被奪。 丙 (一)旁人底忘恩負義。 (二)不公道地被懲罰或受敵視。 (三)遭遇橫逆或暴行。 丁 (一)被情人或丈夫遺棄。 (二)喪失子女。
(七)不幸	不幸的人	制鈐他的人	甲 (一)無辜的人，爲野心者底陰謀所犧牲。 乙 (一)無辜的人，受了那應該保護他的人的賊害。 丙 (一)能人，有力的人在困苦貧乏之中。 (二)一向被寵愛的人，或一向受親暱的人，發現出類他是被遺忘了。 丁 (一)失去了唯一的希望。
(八)革命	革命者	暴行者	甲 (一)一個人的反抗。 (二)數個人的反抗。 乙 (一)一個人的革命，而影響了許多人。 (二)許多人的革命。
(九)壯舉	勇敢的領袖	敵人（對象）	甲 (一)備戰。 乙 (一)戰事。 (二)爭鬥。

情境			
			丙（一）劫奪一個所欲的對象或人物。 （二）奪回那所欲的對象或人物。 丁（一）冒險的遠征。 （二）爲了獲得所愛的婦人而冒險。
（一）綁劫	綁劫者	被綁劫者 保護人	甲（一）綁劫一不願順從的女子。 乙（一）綁劫那願意順從的女子。 丙（一）奪回那被綁的女子，但未殺死綁劫者。 （二）奪回那被綁的女子，同時殺死暴行者。 丁（一）救出那被綁的朋友。 （二）救出一被綁的小孩。 （三）救出一信仰錯誤的人。
（二）釋謎	解釋的人	謎	甲（一）必須尋得某人，否則處死。 乙（一）必須解釋謎語，否則遇禍。 （二）同前，但謎爲所愛的女子所作。 丙（一）懸賞以尋出人的名字。 （二）懸賞以尋出人的性別。 （三）試驗一個人是否瘋狂。
（三）取求	取求的人	拒絕的人 判斷的人	甲（一）用武力或詐術，獲取目標。 乙（一）用巧妙的言詞，獲取目標。

			丙 (一)用言語打動判斷的人。
(三)骨肉間的仇視	仇恨者	被恨者或互恨者	甲 (一)兄弟間一人為諸人所嫉視。 (二)兄弟間相互仇視。 (三)為了自利，親戚間互相仇視。 乙 (一)子仇視父。 (二)父與子，互相仇視。 (三)女恨父。 丙 (一)祖仇視孫。 丁 (一)翁仇視婿。 戊 (一)姑仇視媳。 己 (一)嬰兒殺戮。
(四)骨肉間的爭競（為了愛戀）	得勝者	被拒者「對象」	甲 (一)惡意的爭競者，為自己的手足。 (二)兩兄弟間，彼此的惡意搆爭競。 (三)兩兄弟間的爭競，其一犯了奸淫。 (四)兩姊妹間的爭競。 乙 (一)為了一個未嫁女子，父與子的爭競。 (二)為了一個已嫁女子。父與子的爭競。 (三)同前，但此女已為其父之妻。 (四)母與女的爭競。

			丙 (一)嫡堂手足或姑嫂間的爭競。 丁 (一)朋友間的爭競。
(十五)奸殺	有奸情的人	被害者	甲 (一)情人殺害丈夫，或爲了情人害殺丈夫。 (二)殺害一個「推心置腹」的情人。 乙 (一)爲情婦或爲了自利，殺害妻子。
(十六)瘋狂	瘋狂者	受害者	甲 (一)因爲瘋狂而殺害了骨肉。 (二)因爲瘋狂而殺害了戀人。 (三)因爲瘋狂而殺害了無辜的人。 乙 (一)因爲瘋狂而受恥辱。 丙 (一)因爲瘋狂而失去了親人。 丁 (一)因爲怕有遺傳的瘋狂，而竟致瘋狂。
(十七)鹵莽	鹵莽者	受害者或失去的對象	甲 (一)因鹵莽而自致不幸。 (二)因鹵莽而自致恥辱。 乙 (一)因好奇而自致不幸。 (二)因好奇而喪失所愛的人。 丙 (一)因好奇而致別人不幸或死亡。 (二)因鹵莽而致親族死亡。 (三)因鹵莽而致愛人死亡。 (四)因輕信而致骨肉死亡。

(十八)無意中的戀愛的罪惡	戀愛者	被戀者 說明者
甲		(一)誤娶自己的母親。(二)誤以自己的姊妹爲情婦。
乙		(一)誤娶自己的姊妹爲妻。(二)同上，惟係受人陷害。(三)幾乎以自己的姊妹爲情人。
丙		(一)幾乎奸淫自己的女兒。
丁		(一)幾乎在無意中犯了奸淫的罪。(二)無意中犯了奸淫之罪（譯者註，如誤爲丈夫已死而改嫁，其實未死之類）。

(十九)無意中傷殘骨肉	殺人者	被害者
甲		(一)受神命，幾乎在無意中殺了自己的女兒。(二)同前，但因政治上的必要。(三)同前，但因與人作戀愛上的爭競。(四)同前，但因怨恨那他所不認得的女兒的情人。
乙		(一)無意中殺害了或幾乎殺害了自己的兒子。(二)同前，但係受奸人的播弄。(三)同前，同時並有對其他骨肉的仇視。
丙		(一)無意中殺害了或幾乎殺害了自己的手足。(二)爲了職務的關係，無意中殺死自己的姊妹。
丁		(一)無意中殺死了自己的母親。(二)受奸人的播弄，無意中殺死了自己的父親。

情境	要素	要素	細目
			戊 (一)為報仇或受播弄，無意中殺害了自己的祖父。 (二)迫於不得已的殺害。 己 (一)無意中殺了一個所愛的女子。 (二)幾乎殺害了一個不認識的情人。 (三)沒有去救一個自己不認識的兒子的性命。
(二)為了主義而犧牲自己	犧牲者	「主義」	甲 (一)為了諾言而犧牲自己的性命。 (二)為了自己種族底成功或幸福而犧牲性命。 (三)為了孝道而犧牲性命。 (四)為了自己的信仰而犧牲性命。 乙 (一)為了信仰而犧牲了戀愛與性命。 (二)為了事業而犧牲了戀愛與性命。 (三)為了國家的利益而犧牲了戀愛。 丙 (一)為了義務而犧牲了自己的幸福。 丁 (一)為了信仰而犧牲了自己的榮譽。
(三)為了骨肉而犧牲自己	犧牲者	骨肉	甲 (一)為了親戚或所愛的人底生命而犧牲自己的生命。 (二)為了親戚或所愛的人底幸福而犧牲自己的生命。 乙 (一)為了父母的幸福，而犧牲自己的前途。 (二)為了父母的生命而犧牲自己的前途。

			丙 (一)為了父母的生命而犧牲了戀愛。 (二)為了子女的幸福，而犧牲了戀愛。 丁 (一)為了父母或一個所愛的人底生命而犧牲自己的生命與榮譽。 (二)為了親戚或所愛的人底生命而不顧貞操。
(三)為了情慾的衝動而不顧一切	戀愛者	「對象」被犧牲者	甲 (一)為了熱慾而破壞了宗教上的貞操與誓言。 (二)破壞了普通的貞操的自誓。 (三)為了熱慾而毀滅了自己的前程。 (四)為了熱慾毀壞了自己所有的權力。 (五)熱慾毀滅了腦力，健康，甚或生命。 (六)熱慾毀滅了富貴，榮譽，若干人的性命。 乙 (一)因遇誘惑，而忘了義務。 丙 (一)因為情慾的罪惡而致喪失生命，地位，榮譽。 (二)為了別種罪惡，而得同前的結果。
(亖)必須犧牲所愛的人	犧牲者	被犧牲的所愛的人	甲 (一)為了公衆的利益，必須犧牲一個女兒。 (二)因為遵守對神所立的誓言，有犧牲她的義務。 (三)為了個人的信仰，有犧牲恩人或所愛的人的義務。 乙 (一)在必要情形之下，犧牲那人家所不知道的而實在是他的女兒。 (二)在同樣環境中，犧牲他的父親。

			(三)在同樣環境中，犧牲自己的丈夫。 (四)爲了公衆的利益，而犧牲自己的女婿。 (五)爲了公衆的利益，而對付自己的親舅。 (六)爲了公衆的利益，對付自己的朋友。
(四)兩個不同勢力的爭競（爲了戀愛）	兩個不同勢力的人	「對象」	甲 (一)神與人。 (二)有妖術者與平常人。 (三)得勝者與被征服者，主與奴，上司與下屬。 (四)上國的君主與屬國的君王。 (五)君主與貴族。 (六)有權威者與新興之人。 (七)富人與窮人。 (八)有榮譽的人與很嫌疑的人。 (九)兩個差不多勢均力敵的人。 (十)同前，而其中一個人從前犯過奸淫。 (十一)一個被愛的人與一個「沒有權利去愛」的人。 (十二)離過婚的婦人的前後兩個丈夫。 (以上是在兩男之間的) 乙 (一)一個妖婦和一個平常女人。 (二)得勝者與囚徒。 (三)皇后與臣民。

(四)皇后與奴隸。
(五)女主與僕人。
(六)高貴的女子與低微的女子。
(七)兩個差不多地位相等的人。其中一個縱恣任情。
(八)對於高貴女子的理想或記憶，與一個不如她的真的人。
(九)神與人。
(以上是在兩女之間的)。

丙 (一)重複的爭競——(甲愛乙，乙愛丙，丙愛丁)

丁 (一)神與神。
(二)人與人。
(三)法律上的兩個妻子。
(以上是東方式的)

(五)奸淫

兩側有淫行的人

被欺騙的丈夫或妻子

甲 (一)為了另一少婦，欺騙了情婦。
(二)為了自己的少妻，欺騙了情婦。
(三)為了一個少女，欺騙了情婦。

乙 (一)為了那他所愛但並不愛他的女奴，欺騙了妻子。
(二)為了縱慾，欺騙了妻子。
(三)為了已婚的少婦，欺騙了妻子。
(四)意欲重婚，欺騙了妻子。
(五)為了他所愛但並不愛他的少女，欺騙了妻子。

(六)妻子爲那愛她的丈夫的少女所嫉妒。
(七)妻子爲一個娼妓所嫉妒。
(八)一個冷淡的妻子和一個熱情的情婦間的爭競。
(九)一個慷慨的妻子和一個熱情的少女間的爭競。

丙

(一)爲了一個「相投」的情人，犧牲了那「不和」的丈夫。
(二)忘記了自己的丈夫(以爲他是死了)去和他的情敵要好。
(三)爲了一個能夠同情她的情人，犧牲了她的平凡的丈夫。
(四)欺騙了好的丈夫，爲了一個不如他的情敵。
(五)同前，爲了一個怪僻的情敵。
(六)同前，爲了一個令人惹厭的情敵。
(七)熱戀的妻子，欺騙一個好的丈夫，爲了一個平凡的情敵。
(八)欺騙丈夫，爲了一個雖不如他那樣好，但更加有用的情敵。

丁

(一)被欺騙的丈夫的復仇。
(二)爲了主義，打消了嫉妒的念頭。
(三)丈夫被那失敗的情敵陷害。

（三六）戀愛的罪惡	戀愛者	被愛戀者
甲	（一）母戀子。	
	（二）女戀父。	
	（三）父對女施惡行。	
乙	（一）少婦戀其丈夫底前妻之子。	
	（二）少婦與前妻之子彼此愛戀。	
	（三）一個女子同時爲父與子的情婦。	
丙	（一）爲嫂或姈的戀人。	
	（二）兄妹戀愛。	
丁	（一）甲愛另一男子。	
戊	（一）人與獸。	

（三七）發現了所愛的人的不榮譽	發現者	有過失者
甲	（一）發現了母有可羞恥的事。	
	（二）發現了父有可羞恥的事。	
	（三）發現了女兒有不榮譽的事。	
乙	（一）發現了未婚夫或妻的家庭中有不榮譽的事。	
	（二）發現了自己的妻子在未結婚前經人誘辱。	
	（三）發現她從前有過「失足」。	
	（四）發現自己的妻子從前是娼妓。	
	（五）發現自己的情人有不榮譽的事。	
	（六）發現自己的情婦從前本來是做娼妓的，又恢復了舊業了。	

(七)發現自己的情人是一個無賴，或情婦是個「壞女人」。

(八)發現了自己的妻子是一個壞女人。

丙 (一)發現了自己的兒子是一個殺人犯。

丁 (一)兒子是一個賣國賊。

(二)兒子違犯了他自己手訂的法律。

(三)兒子是被認爲有罪的。

(四)立誓欲除暴君，此刻方知暴君就是他的父親。

(五)發現了自己的手足是一個殺人犯。

(六)發現了自己的母親是害死父親的。

(二八)戀愛被阻礙	兩個戀愛的人	「阻礙」

甲 (一)因爲門第或地位不同而不能結爲婚姻。

(二)因爲財富不同而不能結爲婚姻。

乙 (一)因有仇人從中阻擾而不能成爲婚姻。

丙 (一)因女子先已許氏他室。

(二)從前，曾誤以所愛的對象已和別人結婚。

丁 (一)親戚們的反對。

(二)親戚間不和。

戊 (一)男女間性情不和。

(二九)愛戀一	被愛戀的	愛他的人

甲 (一)被愛者爲愛人底親族所痛恨。

(二)愛人爲被愛者底親族所痛恨。

個仇敵	仇敵	恨他的人	(三)被愛者(男)是愛他的女子的伙伴底仇人。 乙 (一)愛人(男)是殺死被愛者底父親的。 (二)被愛者(男)是殺死她的(另一)愛人底父親的。 (三)被愛者(男)是殺死她的(另一)愛人底弟兄的。 (四)被愛者(男)是殺死那愛他的女子底丈夫的。 (五)被愛者(男)是殺死那愛他的女子底原來愛人的。 (六)被愛者(男)是殺死那愛他的女子底一個親族的。 (七)被愛者(女)是殺死愛人的父親的人底女兒。
(三〇)野心	野心者	阻擋他的人	甲 (一)野心為自己的親族——弟兄——所阻止。 (二)野心為親戚或受恩的人所阻止。 (三)為自己的黨羽所阻止。 乙 (一)反叛的野心。 丙 (一)野心與貪婪連續地造成罪惡。 (二)貪婪式的野心。
(三一)人和神的鬥爭	人	神	甲 (一)和神鬥爭。 (二)和那信仰某一種神的人鬥爭。 乙 (一)和神爭論。 (二)因為侮辱神道而被罰。 (三)因為神前傲慢而被罰。

			(四)狂妄的和神爭競。 (五)兩群地和神爭競。
(三)因為錯誤而生的嫉妒	嫉妒者	見妒的人	甲 (一)錯誤因嫉妒者的疑心生出來的。 (二)錯誤的嫉妒，因為湊巧而生出來的。 (三)誤認友誼的愛為男女的愛。 (四)嫉妒為惡意的造謠所引起。 乙 (一)嫉妒為懷恨的叛徒所挑起的。 (二)同前，但是叛徒是為了自己的利益。 (三)同前，但是叛徒是為了自己的利益與嫉妒。 丙 (一)夫妻間的相互嫉妒，為情敵所挑起。 (二)丈夫的嫉妒，為失敗的情敵所挑起。 (三)丈夫的嫉妒，被一個愛他的女人所挑起。 (四)妻子的嫉妒，被一個受過斥逐的情敵所挑起。 (五)一個得意的情人的嫉妒，被那一向受欺的丈夫所挑起。
(四)錯誤的判斷	錯誤者	受害人錯誤的原因	甲 (一)須要信托的地方，發生了錯誤的疑忌。 (二)誤疑自己的情婦。 (三)誤會愛人的態度而生疑忌。 (四)因對方冷淡而生錯誤的疑忌。 乙 (一)為救一個友人，故意使人懷疑自己。

（四）悔恨

悔恨者

受害人或「罪惡」

（二）打擊一個冤枉無辜的人。

（三）同前，但冤枉的人因曾作過惡念，自覺有罪。

（四）一個目擊罪惡的人，因爲欲救一個所愛的人，聽任旁人責備那冤枉的人。

丙

（一）聽任旁人責備一個敵人。

（二）錯誤是由一個仇敵故意引起的。

（三）錯誤是由她的弟兄故意引起的。

丁

（一）犯罪者嫁禍於他的仇人。

（二）犯罪者自早就佈置好的，移禍於他的第二個欲害的人。

（三）嫁禍於一個情敵。

（四）嫁禍於一個無辜的人，因爲出人不肯和他共謀作惡。

（五）一個被遺棄的情婦，嫁禍於她從前的情人，因爲他不肯去欺騙她的丈夫。

（六）受了人家的故意陷害（錯誤的判罪）之後，努力恢復地位並設法報復。

甲

（一）爲了一件人家所不知的罪惡而悔恨。

（二）爲了弑父而悔恨。

（三）爲了謀殺而悔恨。

（四）爲了謀殺丈夫或妻子而悔恨。

			乙 (一)為了戀愛的過失而悔恨 (二)為了犯了姦淫而悔恨。
(三五)骨肉重逢	尋覓者	尋得的人	
(三六)喪失所愛的人	眼見者	死亡者	甲 (一)眼看骨肉被殺而不能救。 (二)為了職業上的秘密，幫助以不幸加到自己人身上。 乙 (一)預見一個所愛的人的死。 丙 (一)得知了親族或摯友的死亡。 丁 (一)聽得所愛人的死，因失望而發作獸性。

這個表，於劇作者是有相當的幫助的。第一，是它的收羅洪富；據 Polti 自己說：他的排列細目，是以實際有過的作品為限；而所舉作品，以有特點而和其作品多少有些不相同的為限；「別的一切作品，祇是從這些模子裏翻出來的而已」。這其實是一個有用的統一工作；使得我們曉得人生中那幾種的問題是曾經入過戲劇的！戲劇中所敍寫的問題，是

不是包括人生的各方面！人生中是否還有問題，尚未被寫入戲劇！第二，這部書雖寫於一九一二年，但所引的例，是古代多而近代少。從這些例子裏（因爲太多了，這裏沒有譯出），我們很容易看出：某幾種劇情在某一個時代使用得最多：譬如第三種「復仇」，這是（社會組織未曾完備，社會缺乏那制裁和懲戒的力量，人民不直接行動卽不能保護各人的權利與生命的時代裏所必然有的行爲；在現代「文明」的國家裏，決不能如在從前的「阿拉伯人羣裏，西班牙人羣裏，舊約時期的以色列人羣裏，那樣多了」。（註廿）宗法社會封建社會裏的問題與情緒的態度，決不是工業經濟與社會主義的社會裏的問題與情緒的態度，這是可斷言的。Polti 自己也曾提出：「在只顧重複使用那最習見的幾種劇情的我們的時代，什麼幾種是忽略了的！什麼幾種是我們的時代使用得最多的！又，每一個時代，每一個體裁，每一個派別，每一個作家，什麼是用得最多，什麼是最受忽略的！我們應當曉得造成這種『偏重』的原因」！（註廿一）

可是，這個表也有許多不妥。第一，Polti 分類的標準，似乎不是固定的。有時，他

所謂劇情，確是合於Kane 所說的，當前的環境裏，有一個阻礙須待克服，有一種改革須待承受，有一件辦法須待決定；譬如劇情第廿七，「發現了所愛的人的不榮譽」，便是這樣的。但有時，一個問題已成過去，所說的，僅是決定了的答復問題的行爲；譬如劇情第四，「骨肉間的報復——父親的死，報復在母親身上」之類；這裏環境引逼出來的問題，都已了結；如果再有須待解決或須待成就的事，那是另外一個問題，與原來的問題無關的。更有時，竟是一個人物做了某種行爲後的效果；譬如劇情第三十四，「悔恨」；這裏連行爲都沒有的。因爲分類標準的混亂，所以許多劇情，實際上成了重複；即如，第廿七，第四，與第三十四，三個劇情，何尙不可併合爲一，這樣，原來的三十六個也不能滿數了。第二，是Polti 的武斷，硬說三十六種之外，沒有劇情。而不知新的社會生活，就會引起新的問題，須要新的對付的方法。譬如一個積弱的民族，受到了帝國主義者強隣的壓迫與侵略，於是埋頭吞聲的苦幹，絕對不悲觀，絕對不承認失敗，從自覺以求自強。但目的並不是在報復，而在求得人類的自由平等，深信強隣的社會內，也包含着正當勤力，

必然可以興起，這是可引以爲友，共同合作的。這個，請問在Polti的三十六種，應當歸入那一種或那幾種？第十二種「取求」麼！第二十，「爲了主義而犧牲自己」麼？都太勉強了。第三種不妥，是Polti的不注重社會而注重個人。如果不講那社會制度社會情狀所引起的不安不滿（這是眞正的劇情）！，而祇講個人的問題的話，老實說，三十六種也是多餘的；人生祇有兩個根本問題：一是怎樣滿足食慾，二是身體達到某種程度而食慾又已滿足了之後，怎樣滿足性慾；其餘都是跟着這兩個問題而來的。我們豈不就可以說，世界上祇有兩個劇情麼！

（四）

講故事，應當立一個主體，即有一個能爲觀衆們所同情的方面。通常有三個方法；最難的是以一個集團爲主體。這裏面是一個集團替代了一般故事中主角或英雄的地位的。集團當然是由許多人物構成，但成了集團之後，它自己有力量有生命，是獨立的眞實的一整

個，不依仗着集團中任何份子，而比集團中任何份子更爲重要的。歷來的作品中，蘇俄的生路，描寫一羣流浪的孩子們的，可算是比較好的例，至於德國Hauptmann的織工，已不免有欠缺了。編這類的故事，第一不能不細寫那造成這個集團的客觀環境，否則觀衆們非但不能認識集團的內容，甚而不能看出集團的存在。第二，在描寫集團的行爲之外，不能不描寫幾個人物的行爲，否則觀衆們便不能相信集團的有生命，或了解集團行爲的意義的。「創造那可信的有個性的人物，同時不破壞那集團的整個性。這是寫那『集團的』故事的最大的難題」。（註廿二）

「多面的」故事，雖也和集團的故事，一樣沒有唯一的主角或英雄，但給與觀衆的印象，祇是故事中重要的人物，不止是一個而是多個而已；但不能承認他們爲集團，因爲他們儘管有家庭上或其他事實上的關係，而他們的心理上是沒有那種特別關係，可以目爲一致的。多面的故事，其實可算是兩個或兩個以上的「人物刻傳式的故事」的聯合；裏面任何一方面，不比其他方面更爲重要；因爲作者覺得，祇說一方面或一個人物的生活，不免

忽略了問題的其他方面，所以必須同時多添幾個別人的；例，法國 Brieux 的杜漢先生的三個女兒。可是，這幾個方面，必須有理論和事實上的關係——「或是不同的人，解决着同一問題，或是相同的人處理着不同的問題」，(註廿三)而這些人彼此間又須有一般習見的社會關係，如朋友兄弟夫婦之類——否則頭緒紛繁，勉強偶合，不能給人以清楚的自然的單獨的印象，將不成其爲故事了。這類故事，有時可以幫助作者藏拙；譬如他自己是個小市民，他祇能曉得小市民的生活，至於富豪或勞工的生活，他至多是從觀察調查等間接地曉得一點，也許是正確的，但未必會十分富多！倘如他去寫一個以富豪或勞工爲主體的故事，當然會得因爲蘊蓄不夠而有時要出於強湊空想。倒不如善用他自己的生活經驗，編寫一個有好幾個主體的故事，爲能真實而動人了。

第三、是以一個人物爲主體，用這個方法時，應須記得，須從一個人物身上，寫出一個時代。而同時，方法本身也可小有變化：作者可以集中精力，描寫人物的一個重要時期，這是「戲劇式」的故事，但有時也可以分別並重數個重要時期，這是（列傳式）的故

事。這個是為作品的內容所決定的。

(五)

戲劇式的故事，不必定編為舞台劇，列傳式的故事，也不必定編為長篇小說的．長篇小說，也有用戲劇式故事的時候，多幕的舞台劇，也有用列傳式故事的時候，長篇小說，舞台劇，電影，三者各有它的便利，它的條件，它的特點的；這在表現的手法上面，而不在故事的格式上面分別的。

長篇小說的便利有三：(一)在故事的段落中間，作者可以用他自己的身份，作哲學的演講，批評故事中人物的行為，或報告與批評一般的社會與人生；託爾斯泰的戰爭與和平，中國舊章回小說醒世姻緣等，都曾充份地利用這個機會的：這就是「用故事來說明作者理論」之外，又多少地可以用正式的議論，來說明他底理論了。(二)為了要使得一個意義格外明顯，一個印象格外深刻的話，他可以暫時停頓了故事，而從事於背景與性格的分

析與描寫；這就是他多了一個刺激觀衆，喚醒觀衆的方法了。(三)在使用列傳式故事的時候，可以從容地寫出人物受環境一次次的揉造，改變，磨練，術語所謂「個性的發達與腐敗」(Character Development and Deterioration) 這在多卷的電影片子裏，也是不易做到的。

電影的用字幕的，雖也有發揮哲學，批評人生，描寫背景，分析個性的便宜，但能用的字數，究屬有限。這一部分所能發生的效力，比起故事所給予觀衆的影響，當然是差得很遠。電影最重要的，是把人事「視覺化」。不僅人物應付環境的行為，不能祇是報告，而必須做出那所謂「有說明性的行動」(Illustrative Action)，即是那一個人物的受了零碎刺激時的反應，也最好以身體的動作表達出來——這就視一般人所重視的「小動作」(Telling Bits of Business)。所謂「作者必須有一個閱畫眼」(The Picture Eye)，這句話是不錯的；(註廿四)電影裏的效果大都須從圖畫得來的——譬如欲使觀衆注意一把手槍，是把手槍映給觀衆看，而且把手槍放大數十倍的；又如欲使觀衆了解一個人物獨自一人時

的心理變化，必須利用（本章第一節裏所說的）單面的場子，要他對着鏡子嘆氣，或抱着照相落淚，或看着手槍發呆的。

至於舞台劇，所受的限制更嚴了。第一，影片裏常用的單面的場子，這與差不多是完全不許用的：（註廿五）第二，作者絕對不能拿他自己的身份，來向觀衆發揮他底人生哲學，或表示他對劇中人物的感想的；一切的行為，既全須視覺化，（卽具體地搬演出來），但又沒有使用「小動作」或「圖畫着重」（Pictorial Emphasis）的便利。而且，在電影有了聲音與顏色之後，音響與色彩的效果，也不是它所獨有的了。它的唯一的為其他形式所不能及的優點，是描寫緊張時期的許多人的同時的行為——電影裏便須是一個一個地分開了「特寫」——這一種「集中與熱烈」祇有在舞台劇裏，纔是完全能像那眞實的人生的。

註：（一）閱微草堂筆記，卷八。

（二）同一，卷十二。

（三）The Only Two Ways To Write A Story—John Gallishaw

(四)同一，卷十二。

(五)同一，卷十一。

(六)同三。

(七)同一，卷四。

(八)同一，卷三。

(九)How To Tell Stories

(十)同一，卷七。

(十一)現代戲劇選，(北新)

(十二)同一，卷一。

(十三)同一，卷十一。

(十四)單行本。(現代)

(十五)Twenty Problems of the Fiction Writer——John Gallishaw

(十六) Thirty Six Dramatic Situations——Georges Polti 自序文

(十七) 同十六。

(十八) Kane序文——同十六，英譯本。

(十九) 次序依舊，除所引劇名外，均未節刪，惟由譯者改成表格。

(廿) A Manual Of the Short Story Art——Glenn Clark 附錄三。

(廿一) 同十六。

(廿二) 新壘衆雜誌，一九三四年四月十日

(廿三) 同廿二。

(廿四) Writing the Photoplay——Jo Berg Esenwein and Arthur Leeds 第十章。

(廿五) 同十五，末章。

第七章　清楚與動人

指陳事實——激動情緒——著戲的方法：複疊的表現——非常的行動——詳盡的申說——比較與對照——一幕或一劇的將近結了處——生活經驗的多少——四種寫法——生活經驗的性質——三類觀衆——有計劃地激動觀衆——「一棒」與「累積」——「人鹽坑裏」——故事的三段式——自然的歷史的次序——次序顛倒的六個作用——有時須簡捷，有時宜留連——補敍既往——製造空氣。

講了一個故事之後，作者希望在觀衆方面，發生兩重效果：一是他們能夠完全了解那故事所報告與描寫的事物和社會情形；二是他們能夠對於這種社會情形，發生一個那作者所盼期的情緒的態度。換言之，作者在寫作的時候，應當注意他的雙重任務，指陳事實與激動情緒。

指陳事實，事實必須弄清楚！說得太少，觀衆固然不能了解，而說得太多，觀衆也會混亂。所以，什麼應當重說，什麼是應當輕描；什麼是必須明言，什麼是不妨暗示；什麼

是應當在前，什麼是應當居後；這在劇作者不能不仔細斟酌一番的。

激動情緒，情緒必須是真實的正當的深刻的。如果作者所希望觀衆們熱烈擁護的一方面，觀衆祇對他是溫熱地同情；甚而加以惡意的恥笑，作者豈不是重大的失敗了麼！這個在於作者的能否準確地估斷觀衆的能力，與澈底地了解觀衆的心理。

（二）

把一個事實，特別的著重，使得觀衆們注意；使得觀衆們了解它的意義；使得觀衆們獲得深刻的印象，一時不易忘記；在戲劇中，有五種常用的手段。（註一）這個非舉例是不能說明的。

（1）複疊的表現（Repetition）：

「人告曾子母曰，「曾參殺人」。其母織自若。頃之，一人又告之曰，「曾參殺人」。其母織仍自若也。頃之，一人又告之曰，「曾參殺人」，其母懼，投杼踰牆而走。」（註二）

「魏龐葱與太子質于邯鄲。謂魏王曰，「今一人言市中有虎，信之乎？」曰，「否。」「二人言，信之乎？」曰，「寡人疑矣。」「三人言，信之乎？」曰，「信之矣。」龐葱曰「夫市之無虎明矣！三人言而成虎！」（註三）

外國也有句成語，「一件事被人說了三遍，就成爲眞的了。」所以一種情形，一種態度，一種行動，一種論調，重複地在觀衆面前發現——**有時不改原樣，有時稍作變化**——效果是能使得觀衆到底相信與接受的。

（二）**非常的行動**(Striking Illustration)：

「昭君（起立）淑姬姐姐，你引我一同去罷。

元帝（驚愕）昭君，你去不得，你要往那兒去了。

昭君 我要往匈奴單于呼韓邪的帳下去。

元帝 昭君，你去不得，我不要你去和親去。我立地換一個人來代替你就是了。

昭君 你不要我去，我也還是要去。我現在是什麼都沒有的人，我歡樂也沒有，痛苦也沒有了。我的歡樂，我雖哥替我帶去了；我的苦痛，我媽媽替我帶去了。啊，我現在只剩得一塊肉，我這肉塊，我願有熟識的

砂石來炙灼，猥犬的爪牙來撕裂。我能看見我的心肝被猴子銜去的肝齒中隱咀嚼，我的眼睛被野鵰啄去投在北海的冰島上納涼。我或者還可以生與苦痛的感覺或者還可以生與歡快的感覺。

元帝　你別要那麼悲憤，我立刻就冊封你爲皇后，你總可以快樂了。

昭君　皇后又有什麼能夠使我的媽媽再生，能夠使我鍾愛的哥哥復活嗎？

元帝　你要知道，我是愛你呢。

昭君　你縱使眞心愛我，也是無益，我是再沒有愛人的精魂的了。

元帝　你縱使不愛我，你留在宮中不比到窮荒極北去受苦的強多了嗎。

昭君　啊，你深居高拱的人，你也知道人到窮荒極北是可以受苦的嗎。你深居高拱的人，你爲滿足你的淫慾，你可以強索天下的良家女子來恣你的淫淫。你爲保全你的宗室，你可以逼迫天下的良家子弟去塡豺狼的慾壑。如今男子不够塡，要用到我們女子了。你也知道窮荒極北是受苦的地域嗎？你的權力，可以生人，可以殺人，你今天不喜歡我，你可以把我去投荒；你明天喜歡了我，你又可以把我來供你的淫樂；把不足供你淫樂的女子又拿去投荒。投荒是苦事，你算知道了；但是你可知道，受你淫弄的女子又不自去以爲苦嗎？你知覺何所異於人，你獨能恣肆威虐於萬衆之上呢？你醜，你也應該知醜！豺狼沒有你醜，

你居住的宮庭比豺狼的巢穴腥臭啊！我是一刻不能忍耐了，淑姬，你引我去嗎？不則我引你去，引你到沙漠裏去！（註四）

（三）詳盡的申說（Elabrate Treatment）：

農民甲　（有激而言）我說，這種日子還有什麼過頭，索性田也不必種了！

陳金福　不行；不種田那裏來得吃呢！

農民甲　吃他們囤着米的。

陳金福　吃完了怎麼樣呢！

農民甲　吃完了再說！

陳金福　發痴了！田總得有人種的，不然，大家就要沒得吃！

李全生　是的，田是應該種的，不過另外要想好法子！

農民乙　我到有一個主意：我們鄉下歸鄉下，城裏歸城裏，不和他們來往。

陳金福　不來往！

農民乙　我們種出米來，也不糶了；省得被奸商操縱，受他們的氣。捐稅租米，也不交納了。城裏的東西，不

論是國貨洋貨，一概不買不用，看他們怎樣！

陳金福　這倒好的！

黃二官　這樣，城裏人都不完了麼？

李全生　所以也是行不通的，鄉下人不應該自顧自，城裏也有苦人的。

農民甲　依你說，怎麼樣呢。

李全生　依我說，大家同心合作！

農民甲　同心什麼！

大　保　同心合作，我們學堂裏先生常常講的。

農民丙　合作便怎麼樣？

李全生　我叫大保講給你們聽，他比我還要明白！

大　保　（高興）你們聽我說。合作就是大家聯合起來，把田都歸併在一起，把耕牛也聚攏在一起；要借錢算是大家一齊借的；要買機器，譬如洋龍之類東西，算是大家共同買的；平常時凡是吃的穿的用的，也是公衆製辦了分配給大家；等到年底有了出產之後，也算是大家公有的東西；先留起一部份做大衆的公

積，和來年的資本；其餘要看那種田人出了多少氣力，便分派給他多少。如果有些人家，有生病的人，或是小孩子老年人太多，就格外多分些給他也不妨！一個村子就象一個大的人家一樣，各房各戶的人，應當用多少就給他多少，能出多少力就出多少力，不來和你斤斤較量。可是有福同享，有難同當；有了好處，不許一房一戶獨吞，那偷懶不肯做工的人，就不許他吃——這樣，至少有許多地方，可以省力，可以便利；過起日子來要比較容易點的。

（大家聽了，似乎都覺得不錯。）

黃二官　不過，你這樣還是靠不住的。

大　保　靠不住！

黃二家　你還是要賣米給人家的！如果城裏人都去吃洋米，仍是拚命「殺」你的穀價——

大　保　自然，單祇鄉下合作還是不夠的。慢慢地應該做到城裏鄉下也聯合起來。不論吃的穿的用的，一切都有人管你照顧好；你祇管做工，或是種地，或是開機器；到要吃的時候，自然有人給你東西吃；到要穿的時候，自然有人給你衣服穿；到要用的時候，自然有人給你物件用。一點不用你操心，你祇管這你的本份好了。你道好不好！

黃二官　好是好的，可是那個來替你照管呢？

大　保　這個當然要有個統制計劃的組織的。我們既然覺得這件事是應該做的，我們就好慢慢的自己學著來管！

黃二官　這個不知道要等到那一天呢，還不全是小孩子的見識！

李全生　不過，事情總應當弄好的。不然，永遠是苦的苦煞，樂的樂煞；我們種了田，別人吃飽，我們反而要餓死了。……（註五）

(四)比較與對照 (Contrast)：

『火之跳舞第一幕

茅屋內

（工人之妻坐在床頭，牀上睡著病兒，蓋著被。）

……………………………………………………

收租人　沒有就不客氣的搴被窩。

工　人　（威嚴地）你敢！

其　兒　（不安）爸爸！

收租人　（利用其弱點）我幹了這一回。（掀起被窩）

其　兒　（抖得哭）爸爸，我冷啊，冷冷冷啊！

工　人　（怒目視其妻）你怎麼要鑼羅這種小人！

其　兒　爸爸，怪不得媽媽，這個人要媽媽同去啊！嘆呀，救命呀，我冷啊。

工人之妻　（急緊抱之哭）孩子，苦命的孩子，沒有被窩不要緊，你還有娘呢。娘的懷裏就是你的被窩啊！

工　人　（兩目被怒火燃燒到頂點。噴出兩個字）畜生！（一拳打倒收租人）

（收租人起來扭打。打翻灶門，壁燈墜地，茅草大燃。）

工人之妻　（拖其子）嘆呀，怎樣得了，要放火了。

其　兒　媽媽，冷呀，冷呀！

工人之妻　別打了。要發火了！嘆呀，天哪。

（兩人如不聞，尚扭打不止。火光照人。）

——幕下——

★　★

第二幕

●●●●●●●前有露台的公館客廳

（遠遠的警鐘響。）

子　（回頭望天上）哦呀。那兒發火！

孫　（急奔至露台）哦呀，眞正，發這麼大的火啊！

衆　（爭起）發火？那裏發火。（爭至露台）

老主婦　（合掌）噯呀，阿彌陀佛！又不知道要燒掉多少東西呢？在（跟着去）在那裏？

衆　（指）在那一邊。

老主婦　哦呀，燒紅了半邊天了！燒掉東西還不要緊，還怕燒殺人呢。（急耽心自己的事）啊，徐媽！徐媽！新房裏弄乾淨沒有？小心火燭呀。（急自下）

女　噯呀，好大的火，不會燒得到我們這裏來罷？

子　怕什麼！遠得很呢。

其　友　這倒不遠，不過是河那一邊罷。

女　友　那麼一定對河那些窮人家的房子起火。

其　友　窮人家容易起火，就和窮人家的女人容易生孩子一樣。

子　是呀，老胡，你結婚好幾年了，也該有一個孩子了。為什麼一直沒有消息呢！

其　友　那就和有錢的人家不容易起火一樣啊。

孩　啊呀，你看那裏又紅起來！。

女　看這樣子還有一會兒燒呢：……

女　友　索性把沙發搬到陽台上來，……咱們兩坐着看好不好？

女　好。哥哥，胡先生，幫我們來搬沙發呀。

……………………

（老主人上。）

老主人　那裏發火啊？近不近？

子與女　（指）不要緊，遠呢；在對河。

老主人　對河？（至窗口）唔，不錯，是在對河。不過火勢可不小啊。

女　爸爸，你老人家坐下看罷，這個位子很好。

老主人　眞是小孩脾氣，看火也好像看戲似的。

女　比看戲還要有趣啊！爸爸。

子　可是這又怎麼比得尼羅皇帝火燒羅馬的時候有趣，喂你去彈琴，我唱一唱那首歌詩：

千年豪華的羅馬
全爲烈焰所包；
君王戴着桂冠，
擁着美人的纖腰。
一邊彈着豎琴；
一邊唱着衛詞。
詩興與狂飈競發，
豪情與烈焰齊高。

啊，燒！燒！燒！
誰管他萬衆哀號，
祇要得美人一笑！

老主人　好詩！這是誰做的？

女　這是哥哥做的詩，我做的曲子。爸爸你看好不好？

老主人　好得很。你們一個會做詩，一個會做曲子，總算有出息了。

孫　姑姑，你看火小得多了。

女　噯呀，果然小得多了。

（其媳急上。）

媳　那裏發火！

女友　嫂子，你怎麼這會兒纔來？

媳　剛纔我躺在床上睡着了，媽媽告訴我纔知道。

孫　媽媽，你又不早來，剛纔好大火啊。

女　真是，嫂子你早來一刻兒就可以看見大火了這會兒小得多了。

雄　噯呀，可惜，可惜！我早曉一會兒就好了。

其友　噯呀，好風，起了風了，祇怕火還要大起來呢。

雄　（喜形於色）還會大起來麼？

女　風大起來了，說不定火也要大起來呢。

（電鈴又響，父急往接電話。）

老主人　（驚）唔。我。……哦?!巾廠著了火了……。黃技師呢?……他過江來了?該死！……什麼?什麼?聽不清。……（搶著聽筒大罵兒女們）不要跳了！不要跳了！你們不知死活的東西！你曉得你們在什麼上面跳麼！……（着急，再聽電話）唔，怎麼?由華興廠延燒來的。

大眾　（皆佇望往遠地緊張的瞧）

老主人　（電話）趕快滅救呀。……四面都有火?

男友女友等　哦呀，又大起來了，剛纔火是紅的，這會兒又轉白了，看見火光了。

（救火車之聲。人聲鼎沸之聲。轟然之聲。）

老主人　（電話）怎麼？什麼？唔。知道是那一家起火？……唔？……也許是亂黨放火？……這還了得！？……唔，我就來了！……哦？……完了完了！

子　女　怎麼了？爸爸？廠裏着了火嗎？

老主人　（怒呼）阿二，阿二！混賬東西。（阿二急上）趕快預備汽車，預備汽油船，老爺要過江了。

醫　生　不要緊罷。不要緊罷。

老主人　（怒斥）還是不要緊！（怒下）（註六）

（五）佈置在（舞台劇的）一幕的將近終了處（By Position——Near the End of the Act）：

黃　婆　我們又沒有什麼不是！我們種着自己的田地，一塊也沒有賣掉。我們一家的人，一年到頭，懃懃懇懇的做工，也沒有偷過懶。人家見得我們，日子眞好過呢！可是現在好像田是沒有！，辛苦是白吃了，就這樣莫明其妙的要餓死了。照這樣弄下去，我們眞要和丁老九一樣了！

（黃二官聽了這話，也慘然無語。）

慶祥　別的且不說牠，現在家裏是一點積蓄都沒有了，還有肥田粉的一筆賬，要一百多塊錢呢，來討起來怎麼好！

榮祥　明年春天，還要種子呢！

謝先生　我替周鄉紳看守祠堂，一年也有幾十千錢的束修，今年年底，我不領他的錢，明春問他要幾担穀子，借給你們就是了。

榮祥　眞正多謝你。

黃妻　（哭着說）爲什麼我們田裏種出這樣多，我們自己吃得這樣少！

（衆人也都不能解答。）

荷香　（忽然冷笑一聲）哼！

慶祥　做什麼！

荷香　爹爹，如果眞的弄到沒有飯吃，大家要尋死的時候，爹爹，我自己會跳河的，用不着你推！

（大家聽了駭然。）

黃二官　（闖進）放屁，放屁，放屁。

——幕——○（註七）」

或佈置在全劇的將近終了處(Near the End of the Play)：

「劉阿四　（又拖着皮鞭匆匆地走來了——吆喝）喂，你們都圍在這裏幹什麼？快些走開，各人做各人的事。（瞧裏面）怎麼啦？。這孩子死了嗎？把他拖起去埋了，就得了，有什麼大驚小怪的，走開走開！打樁的，打磚的，各人做各人的事。

工人們　（怒目望着他）……

劉阿四　怎麼都不動，你們都死了嗎？（立即又一鞭子）（遠處有杭育杭育的歌聲）

老王　（徐徐地把孩子抱起來，勉強壓抑着沸騰的怒火問大家）兄弟們，眞正我們都死了嗎？碼頭工，打樁工，打磚工，（一同叫出來）我們沒有死。

老王　（沉痛鎭靜地）對啊，我們誰沒有死，你們中國人誰沒有死盡。就是我這可憐的孩兒，他也沒有死，你們瞧，他不是還睜着那麼大的眼睛嗎？你死得不甘心，他恨不得吃帝國主義的肉。（膽子小的阿十想劉阿四的威勢還在那裏胡亂的鼓着。）

老王　阿十。停住你的手。你眞死了嗎？你願意替人家這堆搓堆我們老百姓的骨頭嗎？（又對那還背着木頭，種走的碼頭工人）小四子！把稍放下來，或是丟在江裏去！你眞願意替人家搬子彈打自已人嗎？（小

阿子果然把木箱丟了。）起先我的膽子是很小的，我時常担心我的兒子怕他有危險，好了，我的兒子在一二八的時候打死了，我又時常担心我的孫子，他是我家一條根。現在他又這樣死在敵人的手裏了。（他輕輕的把孩子放下來）現在我什麼也不用担心了，什麼也不怕了。

（又一槍打來碼頭工人C倒地）

碼頭工人C　媽的！……

工人們　（圍叫）春生！春生！

阿二　兄弟們，我們不能這樣等死，我們要找我們的武器。

工人們　我們那來的武器？

老王　兄弟們，在我們拼死的人什麼都是好武器！把地下的磚頭拾起來！把鏟子！鎬子！鶴嘴拿起來，把麻袋堆起來，把手榴彈箱子打開來！

劉阿四　（倏地又一鞭子）你們安排怎麼樣？

丙生　（啪地一記耳光）我們安排這樣。

（阿四趕緊逃了）

（槍聲還響數人倒地，有的要逃。）

老王 （激昂到萬分，紛紛地拿起東西來）留下東西！逃到那裏去？（交一個手榴彈他？）我們打啊！

（在老王的領導下他們唱着前進，

兄弟們，大家一條心，

掙扎我們的天明，

我們不怕死，

不用把死來嚇我們，

我們不做亡國奴，

我們要做中國的主人。

讓我們結成一座鐵的長城，

趕走那些強盜們，

向自由之路前進！

（槍彈聲，呼叫聲，汽笛聲。）

——幕——（註八）

激動情緒，在作者的是否能了解觀衆；這是事實的問題，也是心理的問題。

（三）

就事實方面來講，一般人的生活經驗，多少決不會是一樣的；在觀衆自己間是如此，在觀衆與作者間也是如此。如果作者的生活經驗，多過於觀衆們所有的，而此刻他所報告的一切，全不在觀衆們生活之內的，他所說的事實，將不爲他們所相信，所接受，更不必提到能否同情了。但如果作者的生活經驗，不如觀衆們的那樣豐富，或此刻他所報告的，完全是在觀衆生活經驗之內——他的知識，早已是他們的知識；他的見解，早已是他們的見解；他的辦法，早已是他們的辦法——那麼，觀衆此刻沒有「無事自擾」的必要，也難得會引起情緒的。所以那作者一方面確乎須有比觀衆更加豐富的生活經驗，而另一方面，在對觀衆說明新的知識，新的見解，新的辦法的時候，他得永遠是從觀衆們已有的知識見解辦法上出發。換一個說法，故事中所描寫的生活，既不可全在觀衆們的生活經驗之內，

也不可是全在觀衆們的生活經驗之外；而須是一部分在內，一部分在外。而劇作者的能夠曉得，他現在預備對着說話的觀衆，到底有多少經驗，怎樣地說法纔是根據着他們的生活經驗，可以爲他們所接受；怎樣便是遠離了他們的經驗，將不爲他們所相信，這是於他作品的效果，有甚大幫助的。這就叫做「把握住觀衆」。現在再畫四個圖來說明：（註九）

觀衆們的生活經驗
故事中的生活經驗

（一）

爛調熟套，老生常談，毫無創造，毫無組織的不能引動興味的，看了令人打瞌睡的作品。

觀衆們的生活經驗

故事中的生活經驗

（二）

空想幻想，誕奇浪漫，姑妄言之姑妄聽之的，絕對覺得不可信的，看了令人不關心的作品。

觀衆們的生活經驗

故事中的生活經驗

（三）社會主義的寫實主義（即現實主義），須用此式。

觀衆們的生活經驗

故事中的生活經驗

（四）一部分是根據現實的幻想——革命的浪漫主義，須用此式。

就心理方面來講，一般人的生活經驗，性質決不會是一樣的。人生本是奮鬥着求生存；而生存愈是艱難，奮鬥的對象便愈具體。譬如農民工人等，他們一生的精力，差不多完全用在滿足物質的需要上。他們曉得要吃，因為餓；他們曉得要穿，因為冷；他們曉得要多索幾個錢。因為他們現在易來的錢不夠購買他們的必需品；他們有時忍不住要鋌而走

險，因爲那可以滿足他們的東西，被人奪了去，或被人毀壞了。而他們平時的滿足需要。也在他們的以體力去克服物質或大自然。所以他們所能備的，祇是怎樣去對付了物質的環境以滿足他們的物質的需要；至於那「彎曲的用心思」，或「口頭上佔便宜」，或哲學的討論等，他們是全不會的。這是一種生活經驗。又有一種人，數目比第一種少得多了，他們多少得做一些第一種的事，但因個人歷史的關係，他們不必以全副時間，勞動他們自己的體力去對付物質環境，他們於是乎有餘暇去做一些純然鬥智的，如戀愛之類，那不必靠使體力的勞動而可以成就的工作了。這是另一種的生活經驗。還有一種人，數目最最少了。因爲他們的精神生活，更加增多的原故，而產生了個人的道德觀念；他們往往在勞力與鬥智之外，再有所謂良心生活——自身所起的「內心的矛盾」；這種矛盾，不是簡單地那受了環境的刺激之後，在考慮的猶豫期裏，幾種假定行爲的結果或禍福底比較與權衡；而是他底被一向的生活經驗造成的兩個獨立的衝突的「理智與情感的組織」間的爭競。不是僅僅對於一件事的應付，而是決定他的整個的爲人的。這又是一種生活經驗。現在作圖說明：

勞苦大衆

小市民

知識份子

良心生活

純然的鬥智生活

滿足他們底物質上要的生活

所謂知識份子，三種生活經驗都是有的。一般的小市民祇有兩種；而勞苦大衆，大都祇有一種。對那不曾有過良心生活的小市民，講說天理與人欲的交戰，他們不會了解的。對那不曾有過純然的鬥智生活的勞苦大衆，講說戀愛與失戀，他們也是莫明其妙的。作者如果要激動觀衆的情緒，應得多講那全體人同有的普遍的生活經驗；偶而不能不講良心生活或純然的鬥智生活，也得把它演化成那普遍的生活經驗或指出它和普遍的生活經驗的關係。

假定作者在故事裏所使用的生活經驗，性質是一般人同有，因之而是大家了解的；範圍又是至少有一部分在那目前所要接觸的觀衆底生活之內，因之而爲他們所接受的；他可以有計劃地去激動觀衆的情緒了；共分五步，並可同時操縱兩種工具：

第一　使得觀衆明白環境中的刺激；

第二　使得觀衆對於這個刺激發生一個情緒的態度；

第三　使得觀衆注意這環境裏的人物；

第四　使得觀衆看見這個人物的對於這種刺激的反應；

第五　使得觀衆對於這個人物底反應，發生一個情緒的態度。（註十）

環境的刺激，一方面是刺激故事中人物，而另一方面也是刺激觀衆；這是「使得觀衆了解環境的意義」的工具。人物的反應，在人物誠然是反應，但在整個故事裏，乃又是一種刺激或工具，「使得觀衆們同情或厭惡一個人物的」。

最後，情緒的性質，也決定了描寫時着重的手段。大體的講起來，凡是強烈的情緒(Violent Emotions)，宜於上節所講的「非常的行動」的着重手段，而「微妙的情緒」(Subtle Emotions)，宜於「複疊的表現」的着重手段——愈是微妙，需要的重複次數愈多。譬如紅樓夢與水滸傳，所激動的觀衆情緒，完全不同；在水滸傳，是強烈的多，作者所用的，是「當頭一棒」的手段；而在紅樓夢，大都是微妙的，作者便不得不運用「利上滾利」（註十一）的累積的效果了。

（四）

一個複疊的故事，是由若干片段組合成的。這些片段的次序排列是否得當，是與指陳事實激動情緒的是否成功，有甚大的關聯的。普通的戲劇的故事，自然地分為三段——舉詩金教授，曾經作過一淺近的比喻，（註十二）說一個故事，不外是講「一個人跌在坑裏，和他怎樣爬出來（或竟爬不出來的）」——三段為：

一段，社會的情狀，對於他「意義不善」，使得他感到危險，或困難，或不滿，而不能不有所舉動——人在坑裏；

二段，他努力着奮鬥着，用他全副的精力，用他最高的理智行為，以求改善他和環境的關係——人掙扎着想爬出坑來；

三段，他的行為的效果，成功或是失敗——人爬出（是喜劇），或爬不出或竟不想再爬了（都是悲劇）。

戲劇中事實的排列，也應當約略地依這三段；即，

一段：說明背景

又，社會的情狀有些什麼不妥，引起的是一個什麼問題，

又，裏面有的是些怎樣的人物，

又，主要人物底目的是什麼；

二段：說明主要人物底動行，

又，他的行動所引起的環境中的更大的對敵與阻力。

又，他底加緊的奮鬥；

三段：說明時機的迫切——勝負將分的一刻——焦點，

又，解決的行為，

又，整個事情對於劇中人物的影響——餘波。

畢特金教授又說：「這是依自然的歷史的次序，是觀衆們最容易跟隨最容易把握的。如果不是有不得已的原因，不可輕易改變了這個次序』（註十三）！

可是，有的時候，為了增加戲劇的效果，次序的顛倒，乃是必要的。畢特金教授也指

出六種不得已的原因（註十四）；現請從閱微草堂筆記裏，引例爲證。

（一）使得某種行爲某種人物，在觀衆心目中，顯見是更爲可信，更爲必然：

「有巨室眷屬，連艫之任；晚泊大江中，俄一大艦來同泊。門燈檣幟，亦官舫也。日欲沒時，艙中三十餘人，露刃躍過，盡驅婦女出艙外。有靚粧女子隔窗指一少婦曰：「此即是矣」，羣盜醜舉曳之去。一老人呼曰「我即爾家某姨父。爾女酷虐我女，鞭箠炮烙無人理，幸逃出遇我，爾追捕未獲，銜寃次骨，今來復讎也」！書訖揚帆順流去，斯須滅影，緝尋無迹。」竟不知所終，然情狀可想矣！」（註十五）

（二）增加緊張：

「有講學者性乖僻，好以苛禮繩生徒。生徒苦之。然其人頗負端方名，不能誣其非也。塾後有小圃，一夕散步月下，見花間隱隱有人影。時積雨初晴，土垣微圮，疑爲鄰里竊蔬者。追而詰之，則一麗人隱樹後，跪答曰，「身是狐女，畏公正人不敢近，故夜來折花；不虞爲公所見，乞曲恕。」言詞柔婉，顧盼間百媚俱生。講學者惑之；挑與語，宛轉相就。且云，「妾能隱形，往來無迹；即有人在側亦不睹，不至爲生徒知也。」因相燕昵。比天欲曉，講學者促之行。曰，「外有人聲，我自能從窗隙去，公無慮也」。俄曉日滿窗，執經者羣至；女仍垂帳偃臥。講學者心搖搖，然尚冀人不見。忽外言某媼來迓女。女披衣遽出，坐皋比上；理鬢訖，斂衽謝

曰，「未攜粧具，且歸梳沐；暇日再來訪索昨夕纏頭金耳」。乃里中新來角妓，諸生徒賄使爲此也。歸學者入沮；生徒輩歸鼻瓮，已自買衣紫遺矣。（註十六）

（三）把觀衆們不能不知的事實，或先或後，另外安排開，以免敍寫緊張場面時，麻煩累贅。

「雍正初，東光有農家，粗具中人產，一夕有劫盜，不甚搜財物。惟就寢中曳其女，拔入後園，仰縛曲項老樹上；意其意亦不在劫也。女哭詈。客作崔斗睡圃中，聞之躍起；挺刃出與鬥，盜盡披靡；女以免。女恚憤泣涕，不語不食，父母寬譬，終不解。窮詰再三，始出一語，曰，「我身裸露，可令崔斗見乎？」父母喻意，竟以妻斗。此與楚鍾建事適相類。然斗始願不及此！徒以其父病，主爲醫藥；及死，爲棺斂，葬以隙地，而招其母司炊煮。故感激出死力耳。」（註十七）

（四）使利過渡：

「新城王符九言，其友人某，選貴州一令；貸於西商，抑勒剝削，機械百出。某迫於程限，委曲遷就，而西商枝節益多。爭論至夜分，始茹痛書券。計卷上百金，實得不及三十金耳。西商去後，持金貯匣。方獨坐太息，忽聞簷上人語曰，「世間無此不平事，公太柔懦，使人憤塡胸臆。吾本意來盜公！今且一懲西商，爲天下

則官吐氣也」。素靜不敢答。既屢角羅翠有聲，已越垣逕去。次日，聞西商被盜，併餉中新舊借券，皆席捲去矣。」（註十八）

（五）建立故事的情調：

「伶人方俊官，幼以色藝擅場，為士大夫所賞；老而販鬻古器，時往來京師。嘗自鏡自嘆曰，『方俊官乃作此狀；誰信曾舞彩歌扇，傾倒一時耶！』倪餘疆感舊詩曰，『落拓江湖鬢欲絲，紅牙按曲記當時，莊生蝴蝶歸何處，惆悵殘花剩一枝』；即為俊官作也。俊官自言，本儒家子；年十三四時，在鄉塾讀書，忽夢為笙歌花燭，擁入閨闥；自顧則繡裙錦帔，珠翠滿頭。俯視雙足，亦纖纖作弓彎樣，儼然一新婦矣！驚疑錯愕，莫知所為；然為眾手挾持，不能自主；竟被扶入幃中，與一男子並肩坐；且駭且愧，悸汗而寤。後為狂且所誘，竟失身歌舞之場。」（註十九）

（六）省去了某一那段照歷史次序排列時所必須有的敘述：

「李華澂在京，以五百金納一姬，會以他事謫戍；還京之日，途遇一友，下車寒暄，遙見姬與一媒媼，同車過，大駭愕。而姬若勿見華澂者。恐誤認，思所衣繡彩，又己所新製，益懷疑。忡忡話別至家，則姬故在。一見即問「爾先至耶！媒媼又將爾嫁何處！」姬倉皇不知所對。乃急遣家僮呼其父母來領女。父母狼狽至。

其妹閨娥亦至，亦同來。入門則宛然車中女，其纖穠乃備於婦而尚未脫，年少其姊一歲，容貌略相似也。寧滄方踟蹰如癡，見之省悟，嗒然無一語。（註二十）

這都是次序顛倒了，於故事有幫助的。但如果能不顛倒，總以不顛倒為妙。

畢特金教授是從心理學的觀點，來研究講故事的效果的。他有兩個結論：

一　故事的歷史的次序，除了有絕對的必要外，不可更動。

二　故事中鋪陳事實的地方，愈簡短，愈乾淨，愈直捷愈好，而激動情感的地方，却須充分發揮，着意留連，不可匆匆搶過。

（五）

在舞台劇和有聲電影裏，最好減少場子的數目，而後場子纔可拉長，有一個充分發揮的機會。凡是使用對話的場子，太簡短，是不能激動觀眾的情感的。在這兩種裏，經濟和集中的程度，差不多是超過其他一切的故事形式。

在舞台劇和有聲電影裏，一個場子，祇是做一件事——解答一個場子的問題——但同時最好能發生幾種作用。最完備的是，一、推進了故事（即解答了問題），二、說明了劇中主要人物底個性，三、發揮了劇作者底哲學。這在術語上，喚做「歸併」(Telescoping 或 Massing)，這是使得一個場子厚實而有力的。譬如：

（故事）衆人拖捉着一個有罪惡的人，要把「是否應處死他這個問題」難倒一個他們所敵視的人，後來幸而這個人應付得當，所以未被陷害。

（人物）這個人，是一個慈祥的長者，一向同情於不幸的人們，一向又是不以「報復式的懲罰」爲然的；

（作者的哲學）人人都不免有罪惡的；那些嚴厲地對付別人的人，應當先是嚴厲地對付自己。

將這三者歸併一起，就是：

「文士和法利賽人，帶着一個行淫時被拿的婦人來，叫她站在當中，就對耶穌說，夫子，這婦人是正行

淫之時被拿的，摩西在律法上吩咐我們，把這樣的婦人用石頭打死！你說該把她怎麼樣呢？」他們說這話，乃試探耶穌，要得着告他的把柄。耶穌却彎着腰用指頭在地上畫字，他們還是不住地問他。耶穌就直起腰來，對他們說，「你們中間誰是沒有罪的，誰就可以先拿石頭打她！」於是又彎着腰在地上畫字。他們聽見這話，就從老到少，一個個都出去了，只剩下耶穌一人，還有那婦人仍然站在當中。」（註廿一）

這便成了一個很能夠感動人的故事了。這是最有效的戲劇的方法。

「歸併」這個手續，即單在推進故事上面，也是需用得很多的；最普遍的是補敘既往，和預示未來。

補敘既往（Exposition），是把故事發生以前的事實，或兩幕中間發生的事實，報告給觀衆。那類古劇的陳舊的法子是：

樂隊的讚誦（希臘悲劇），

啞動作，

獨白，

前曲（Pro'ogue）：

比較新一點的為：

僕人談論主人，

把自己的事，告訴一個知己（Confident），

出門多年的老朋友，乍行回來，探問他的生活（傀儡家庭），

電話，留聲片，無線電等。

這些在現在都覺得是拙笨了。現在通行的方法，或是用一個本身有意義與動情感的場子來補敍既往，或更好的便是把既往的事實，分散在許多戲劇的場子裏補敍——即是「歸併」——一方面使觀衆看看故事中人物解決他們當前的問題，一方面又把那觀衆應當曉得的從前的事實，在不受注意中告訴了觀衆了。

預示未來（Foreshadowing），又可以分為「預作伏筆」和「製造空氣」兩項。關於前一項，筆者已經在別處討論過了（註廿二），這裏祇有指出那劇作者佈置情節的時候，須隨

時常地為下文作準備。至於製造空氣，乃是在**情緒方面**（注意，不是在事實方面）**預先使****觀眾覺得這次社會問題解答的結果**；這是除了在開場時，在故事中不必有亦不應有特為編製的單獨的場子的，這更須附屬在別的敘述故事正文的場子裏。

註：（一）Dramatic Technique——by George P. Baker 第六章

（二）國難

（三）饑荒

（四）三個叛逆的女性——王昭君，郭沫若作。

（五）香稻米第二幕——洪深作。

（六）火之跳舞第一第二幕——田漢作

（七）同五。

（八）揚子江的暴風雨——田漢作。

（九）改作華特金教授 How To Tell Stories 書裏的圖

（十）Twenty Problems of the Fiction Writer——by John Gallishaw 第十二章。

（十一）嚴獨鶴論張恨水小說之語。

（十二）How To [illegible] 第[illegible]章。

（十三）同前，第十三章。

（十四）同前。

（十五）閱微草堂筆記卷十二。

（十六）同前卷，卷十六。

（十七）同前，卷十五。

（十八）同前，卷十。

（十九）同前，卷九。

（廿）同前，卷十六。

（廿一）新約，約翰福音第八章。

（廿二）洪深戲劇論文集——術語的解釋。

第八章　材料的收集

關於劇中人物的材料——關於時代背景——作者的人生哲學——哲學上的兩個方法——材料從那裏去尋——作者自己的生活經驗——觀察的人生——報紙上的新聞與廣告——材料怎樣去尋——考查與參加——見聞留筆——剪報——分類存留的事例——技巧對於目的與材料的影響——有技巧而沒有價值的戲劇——世界上爲什麼應當有戲劇——

劇作者的寫出故事，是從他所熟悉的許多事情中，報告最有意義的一部分給觀衆；如果他根本是不曉得他所要描寫的人物，或雖曉得而不夠充分，便不免要流於空想，而減少他的理論的效力了。Grant Overton論託爾斯泰的戰爭與和平：

「自然，託爾斯泰的做一個藝人的任務，是把他底關於歷史事實與人類行爲的見解，表現在幾個極能使人相信的場子裏。這個，在那俄國的軍人 Kutuzof 身上託爾斯泰確曾有很大的成功，但在拿破侖身上，失敗得也甚可觀的。託爾斯泰其實不能從法國皇帝底行動與言詞裏，把握着必要的證據，而同時所描寫的拿破侖又必得證實託爾斯泰的主張；於是乎作者便不得不去使用那辯護士在陪審官前「小題大做式」的雄辯術了。」

（註一）

作者對於人物，必須豐富地收集材料，而后纔能綽然地隨心地搬出那必要的證據。

可是，人物離開了時代背景，卽不能爲人所了解，因此，作者又須知道了當前社會的情狀有些什麼不妥不安，而後他纔會明白人物們解答問題的行爲的，否則，他縱然收羅得若干零碎的表面的事實，但結果是，或則在他看來，都是不可理解的「咄咄怪事」，不知道怎樣使用纔好；或則竟去歪曲附會，弄出一羣非古非今的人，做些非驢非馬的事；所謂「用許多可能的事實，組成一個不可能的故事了」！所以在平常不寫劇的時候，作者又應多多的收集那可以使得他了解「時代的背景與一般的人生」的材料。

旣說收集，就不能不有選擇。何者當棄，何者當取，各個作者的看法不同：換言之，是每個作者的人生哲學，在領導着他收集材料。「藝術的最重要的部分，是作者的人生哲學」。這在美國極端商業化的作家們，也經承認的了。（註二）

人生哲學，須從實際的生活經驗得來，那些「抄死書式」地收集攏來的——哲學上所

謂 Eclecticism——對於作者是不生作用的。他的對於一件事物的見解，應當和他的對於別的一切的見解有聯繫而成爲一體的——到達這種境界，是哲學上所謂 Dialectic（註三）——極淺近的說法，他的哲學是在不斷的進步着，不斷地被他的每一個生活經驗修正着。Arthur Ruhl說，一個人要寫成好劇：『自己先得成爲一個偉大的善良的人物。（註四）如果劇作者沒有豐富而又深刻的生活經驗，他那能會有廣博而正確的人生哲學呢！』

（二）

戲劇的材料，可以從三個方面去尋。

第一，是作者自己有過的生活經驗——這些，如果曾經根據正確的觀點解釋，乃是最爲可靠也最爲動人的。劇作者自己不也受過經濟的壓迫麼，不也感到失業的威脅麼，不也嘗過性荒的苦悶麼，不也遇到過黑暗勢力的打擊麼！把這些經驗，仔細的想出，再和一般人的經驗，相與參證，相與融化，寫成的故事，不但是可以十分動人——爲一般人所不能

不關心的——而且應當是於觀衆們十分有益的。逃亡者（I Am A Fugitive From A Chain Gang）的作者，自己是一個越獄的逃亡者；牢獄二萬年（20000 Years In Sing Sing）的作者，自己是紐約市生生監獄的典獄官；日報第一版（The Front Page）的作者，自己是一個新聞記者；裝卸貨物人（Stevedore）（去今兩年美國最成功的舞台劇）的作者，自己做過幾年的碼頭工人。所以 Arnold Bennet 堅決地說，世上偉大的文藝作品，幾乎全是自傳性的；而多產的作家，須要多量材料的，更是須有計劃地記錄他自己的生活經驗，以作他後來創作的準備；Anthony Trollope 的不間斷地寫日記，或 Turgenieff 的寫 Sportsman's Sketches，都是的。

第二．劇作者偶然觀察到的別人底生活經驗——不論是那一類的事，（從一個整個改善自己和社會關係的行爲，到那一個零碎的受到刺激時的反應）也不論是那一種的人，（自己的妻子，親族，明友，或略爲相識的人，或漠不相識的人），凡是一言一動，多少的可以說明人生的，都應當注意研究一下，以備將來作爲編故事的材料。譬如，下面的一封

信：

「××同胞的好妹妹，去年一別，甚爲想念，不知如何，你家中平安否……去年在家，分離的時候，與你訂明商酌欵項一事，我寄上數函，諒來收到了；不知如何回信多未有。早思暮想。我的妹妹，在家說話，與心地眞是同胞一母生的；一到××，心地多變了、儼然是兩母生的。俗語言，「千朵桃花，變做了兩樹生了！」令人可嘆……如今我在申，帶了一男一女，生活又不能去做，又賺不到一錢，弄毛回不得家鄉！這樣的光景，請你想想看。總要請你幫幫忙，救濟救濟……」

這是偶然落到我手裏的一封家信中的一節，這一種措辭，不但可看出是江南鄉下的口氣，看出寫信人和收信人的情感上的關係，更可以看出一般的社會情狀的。再如以下這個事實：

「今天早上，從北站到眞茹的公共汽車裏，擠滿了拿着扁擔提着菜筐，上城賣完了菜，回家去的鄉下人。車中有一個老婆婆，髮白已禿，眼睛都睜不大開，至少有七十歲了。原想到江灣去的，乘錯了車子；而車上人多，車子實得很慢，等到發現這個錯誤，車子已快到太陽廟了。車上人要車子立刻停了，讓這位老婆婆下去；而賣票人一定不肯，說車未到站，中途停歇，是違犯行車章程，公司裏曉得了要罰扣他的工錢的。爭論了幾分

鐵，車子愈加離得江灣遠了。當然，又是我多了一回事。用暴力，強制着把車子停了。

老婆婆下去之後，車上鄉下人還是不斷地罵着賣票人——他現在甚無光彩，嘴也不見了——一個老者說：

「這樣的賣票人，我不曉得他自己也有娘麼！」

一個中年人說：「這個我不曉得，不過我倒曉得，他的娘是沒有兒子的！」（註五）

這樣觀察得來的事實，運用得當，可以成為很好的材料。田漢所寫的詩劇南歸，是陳疑秋的經歷，蘇州夜話是唐叔明的生平，而寫怒吼罷中國的「Trotiakov，乃是在中國旅行，碰巧目擊萬縣慘案的。

第三，是報紙上登載着的生活經驗——電訊和新聞裏面包含着豐富的戲劇材料，這是為大家所知道的；可惜這已是別的作家依據了他們的哲學而選擇過的東西了！較為真實的還是廣告；如普通人事的廣告：

「×××　×××啓事：我倆前於二月四日所登啓事，茲因雙方意見不合，自登報日起，脫離關係，特此聲明。」（登同年二月十一日報紙）

「×兄鑒：兄事由舒調解，已邀令尊諒解；惟令堂聞知到申，日夕不安，且職業不能久候，再覓非易。望速即

遞寓，或約期面談，密啓」

又出售貨物的廣告，如

「聽君子快來問我：任何毒癮，能於最短期中，安全戒絕，調驗不出，快問上海×××轉詢良法。附郵五分，以作寄費。」

「閣下新春流年如何：一年之計在於春：請問閣下新春流年如何，行運如何。本公司爲廣祝各界新春進步起見，爰從二月一日起，就糖菓餅乾「聽」內，附送推算流年贈券；敦聘×××先生爲諸君義務批查。三日之內，發表答案。詳細辦法，載明贈券，敬請注意。

×××糖菓餅乾食品公司」

此外又如「徵婚」，「徵求人材」，「徵求合作」等分類廣告，有社會意義的，也非常之多。這些廣告，雖也不免有掩飾有虛偽，但這到底是直接的證物，從裏面至少可以看得出人物的個性和社會的情狀的。美國短片小說作者 O. Henry 據說常常從報紙的新聞廣告裏，獲得材料，而英國十九世紀的大詩人 Browning 乃是一張從意大利一個舊書攤上購來的報紙，暗示給他 Ring And The Book 的題材的。

（三）

收集材料的手續，也可以分爲三種。最重要的爲考查。

考查是有目的地去收集材料；這大概是一個作者從他個人的生活經驗，或所觀察的所閱讀的別人的生活經驗，已經構成了他的理論而感覺到證據不足的時候所做的一種工作。考查的結果，可以強調了他的理論，但也許否定了他的理論的。人生是這樣廣汎，而一個人的生活，又這樣受着時間空間的限制，斷不能樣樣都經驗到；同時，一部作品所需要的是「完全的報告」，作者如有一物不知——某人所戴的帽子，沒有說對，譬如這個極小的事物——他所講的故事的可信性，就減退不少了；所以作者不得不從自己的藐小的經驗，出發而作普遍的透澈的考查；一方面是爲了查對一下他個人的生活經驗是否和大多數別的人相同，另一方面又是爲了獲得那新的，對於他所未曾有機會經驗過的生活的知識。

Kiouws 說：

「我的過去生涯中，我常時被要求着去編寫關於各式各種事情的故事和電影劇本；可是我很感謝這類工作所給與我的經驗，使得我曉得了一些事實，關於警察的，關於美術的，關於開掘銅礦的，關於鑄鍊金類的，關於組織和管理那工商陳列館的，關於慈善募捐的，關於水料供給的，關於市政計劃的，關於構造公共汽車的，關於衞生的，關於偵緝罪犯的，關於改良幣制的，關於經濟與政治史的，關於救濟風災的，關於「入道」運動的，關於天文的，關於禁酒的——其他，其他。每一種都是有用的。」（註六）

這是不錯的，這在文藝的術語上，叫做 Documentation。可是，這僅限於事實方面，至於對於這些事實的情緒，非經作者把調查所得的事實，化成自己的生活經驗，是不會正確地發生的。Krows 又說：

「戲劇作者所要寫的是人生。可是，那一種的人生呢！是他所切實知道的人生呢，還是他聽人講起或書上讀到的人生呢？人生的某種方面，誠然是祇靠讀書纔能知道——譬如，歷史的事實；然而這些事實裏的人的部分（Human parts），仍得由作者用他自己的生活，直接的經驗，去證對一下的……因爲每個作者原有的個人的見解，須和他此刻最後的知識溶合，或至少應被這種知識刺激一番的。」（註七）

欲求考查得透澈，作者竟非親去參加生活不可了。事經親自參加，作者纔會曉得其中

所有的切身的利害關係！但是參加不必是呆板的；譬如作者要收集關於鄉間某一個惡霸的材料，他不必自己也作一些惡霸的行為，去魚肉鄉民！他不妨站在鄉民的一面，去和惡霸奮鬥，而這樣所獲得的關於惡霸的材料，是足夠滿足他的需要了。

第二種手續，是見聞所及，隨時筆錄；這個既沒有一定的目的，也沒有事先的計劃，偶而遇到一件事情，聽得幾句對話，作者覺得是有意義的，將來或者有用的，便用本簿子記了下來。或者在某種場所（如客氣的宴會上），不便取出紙筆，作者就得設法將詳情記牢，過後，有空閑時再行寫出。英國的 Dickens 據說每次旅行，總是帶一本手册在身邊的。這個雖然比起那上文所講的專注一事的考查，見得是被動——因爲祇有那偶然接觸到他的事實，他纔記錄——但可以訓練作者的觀察力。這個手續的危險，是作者會得太崇託它；把裏面的材料，拿來就用，不再做一番考查的工作。那寫大地與母親的美國女作者布克夫人，無論她的理論怎樣錯誤，他所敍寫的單零事實，比較別的外國人描寫中國的小說裏所寫的，在中國讀者眼裏，是真實了許多。這就是因爲別人祇到中國來，費了三五個月

時間，匆匆的走一遍，把所尋得的「本地風光」(Local Color)，寫在幾本筆記裏，回去根據着這個筆記寫小說。而布克夫人生長在中國，隨着她的父親，在安徽內地傳教，她所寫的阿蘭王龍一類人物，乃是她晨夕相共過的。

第三種手續，是每日剪留報紙，並且分類保存著。所剪得的報紙，最好不貼簿，而分裝在若干信封內。如果某一個信封內的報紙太多了，便可整理一回，棄擲那比較陳舊的。下面就是一個可以實行的分類法：

甲．關於解決「食」的問題的，

第一個信封——災禍，

「錫宜道上災民絡繹，」(註八)

「吳縣農民暴動」

第二個信封——貧窮，

「淮鹽衰落三大原因」

「春寒未消繼續施粥——昨日就食者兩萬餘人，後至者改發銅元」

第三個信封——失業，

「木行工人要求復工釀成慘案」

「畢業即失業」

第四個信封——罪惡，

「記僕入鄧伯謙之盜」

「劫財未得劫去手槍」

第五個信封——自殺，

「老父借錢不遂——砒霜一包食後毒死全家」

「江浙等十五省區調查全年自殺統計——壯年不識字農民佔大多數」

乙．關於解決「性」的問題的，

第六個信封——戀愛，

「丫環與壯士，千里相會」

「良緣難締，遁跡空門」

第七個信封——婚姻，

「千思子思一刀光」

「不會說話之良緣」

第八個信封——淫行，

「金錢情移，被控誘奸」

「惡少調戲弱女——菜刀無情，險傷狗命」

第九個信封——糾紛，

「視女人如貨物，寄母無良迫女爲娼——狎客願爲其脫籍，爭執捉入捕房」

「X報案詐案——女子照片拚入男子」

第十個信封——戀愛，

「原班寄奉人體美裸影」

「××印刷堂向僞姑討欠賬——閉門不納發生衝突」

丙・關於「外患」的，

第十一個信封——武力侵略，

「今日『一二八』三週紀念」

「×××訪××商接收馬關路事宜」

第十二個信封——政治侵略，

「法租界拒絕工廠檢查」

「日籍台民在法庭上毆律師」

第十三個信封——經濟侵略，

「喧賓奪主的中國航業」

「洋布旺銷土布絕跡」

第十四個信封——文化侵略，

「建築四年之大禮拜堂竣工」

「美商將在滬開辦大規模影片公司」

丁•關於內政的，

第十五個信封——內戰。。，

「精神團結實現不遠」

「川陝匪患劃打破」

第十六個信封——土匪。。，

「下田村民願請澈剿紅槍會匪」

「海盜驚劫通州輪」

第十七個信封——貪污。。，

「販毒營利之縣官昨晨槍決」

「監獄看守所管獄員貪賄羈囚」

第十八個信封——苛雜。。，

「×九縣開征地稅」

「川省政整理困難」

戊．關於鄉村生活的。。。。。。，

第十九個信封——迷信，

「平市北郊黑寺『打鬼』」

「徐州西關鎮吳焚燬城隍——民衆反對我縣府示威」

第二十個信封——愚昧，

「炙髮孩灰治癆」

「砲彈投入煤爐，預備改造他物——轟然一聲，屋瓦震動」

第廿一個信封——封建勢力，

「往事嗟回首，數年來慘遭憂患，病容消瘦。欲樹女權新生命，惟有精神奮鬥。槃公去，誰憐蒲柳，天賦人權本自由。乞針神別把鴛鴦繡，青島上得相手。琵琶更將新聲奏。雖不是齊眉舉案，糟糠貧帶。相印兩心同契合，恍似當年幼。箇中情況自溫厚。禮教吃人議沸騰，薄海滄無端起風潮；千載事，春水綢——。」（註九）

己・關於都市生活的，

第廿二個信封——疾病，

「減肥注射六〇六」

「肺癆必死說與肺病新療法」

第廿三個信封——警奢華，

「本年下半年化裝品進口數量可驚」

「跪哭國勸摩登女郎購用國貨」

第廿四個信封——糜爛的生活，

「禁止大學生跳舞」

「美女按摩，奉送揑腳」

庚·好的事情，

第廿五個信封——應當於人類有利益的事，

「一年來的導淮工作」

「馬文昭博士發明蠶黃素戒烟」

第廿六個信封——偉大的人物，

「乞丐積資興學」

「殉難童軍衣冠墓，今晨舉行落成典禮」

以上不過是一種。別的分類方法，可以比這簡單，也可比這複雜，？視作者的需要而定，這樣集得的材料，更是非經考查，不能適用。但日日剪報，至少對於社會情狀的印象，會格外深刻些。

(四)

戲劇的技巧，就是講出演出一個理論的最有效的手段。技術就是「怎樣做」，永遠是手段；既不是寫劇的目的，也不是寫劇的材料。技巧如果是可以影響到目的或材料的話，不過在心理學的科學範圍之內；就是說，某種的講出演出法，可以使得觀衆容易了解事實，容易發生情緒，容易明白作者的用意或理論，而換一種的講出演出法，不能這樣有效而已。

一部技巧成功的戲劇是不是就是好的戲劇呢？要解答這個問題，先得弄清楚什麼是所謂「技巧」與什麼是所謂「好」。如果「好」是指作者理論的好，而「技巧」又是僅指說法的是否有效，不問理論的好壞！那末，不好的理論，正可以獲得成功的說出；而技巧愈成功，戲劇本身愈是不好了。Roy C. Flickinger 說過：

「這是可能的，一齣戲，處處都合於當前的表演環境與當前的觀衆所需要的技巧，而仍是十分地缺乏詩意，不忠實於人生，絕對沒有價值！」（註十）

作者們應當人人都記得有這個危險！在集中了心思把一個題材一個故事再三地長久地撥弄與造採的時候，作家往往會得「玩物喪志」而忘記了世界上為什麼應當有戲劇的。

註：（一）The Philosophy of Fiction

（二）Play Writing For Profit—by Arthur Edwin Krows

（三）Types of Philosophy—by W.E. Hocking 第廿四章

（四）Second Nights

（五）廿二年日記——洪深

(六)同(二)，第四十章。

(七)同六。

(八)祇錄新聞或廣告的標題

(九)廿四年二月廿七日申報婦女園地欄，黎本危係依熊希齡新婚詞改竄而成。

(十)Greek Theater And Its Drama 序文。

附錄一

編劇二十八問

——上——

第一問　故事是否完備？

一個完備的故事，至少有三個要點：起因，轉捩，與結局。此三要點，即將故事分為兩大段：在起因以前的是前文，大半是佈局或預備，不會十分緊張的；在起因以後轉捩以前的是糾紛的進展，這時候劇中人正在各出全力，奮鬥爭勝，是劇中最好看的一段；到了轉捩，勝負成敗之局已定，從這裏到結局，乃是解決的經過；而在主要的糾紛結束之後，或尚有若干附屬零碎的事件，必須一一交代清楚，於是有一段餘波。前文與餘波，有時可全省去。而在一個複雜的故事，中間兩大段，往往循環重復；這就是說，前一糾紛的結

局，正做了後一糾紛的起因了。

第二問　情節用何格局？

故事中的主人翁，（即編劇者希望觀衆所同情的一方面，不論是一個人，或數個人，或一個團體，或整個社會），如果最先遭遇困難，後來奮鬥成功的，這是**喜劇**的格局。但如始終在艱難困苦之中，幾乎可以成功而終竟不曾成功的，甚或在先是志得意滿，最後是一敗塗地的，這是**悲劇**的格局。又如全劇的發揮，着重在「糾紛的進展」，這是**加速**的格局。（這樣，事實纔會曲折，情緒纔能緊張。）但如劇本所注意描寫的，是「解決的經過」，這便是**迂緩**的格局。（富於詩意的戲劇，大都比較從容。）又如全劇集中於一件糾紛，這是**單純**的格局。但如數種糾紛同時發生，（如大飯店與晚宴），或者劇中主人翁，繼續經歷數次糾紛，這是**繁複**的格局。一種格局有一種的用處，編劇者應當參考他的材料，依據他的創作的「社會目的」，預先研究決定的。

第三問　材料是否勻稱？

在支配材料的時候，第一須審度材料的必要性；務使劇中應有盡有，不應有的都經刪除。其次，更須審度材料的重要性；凡是可以刺戟觀衆底心靈，激盪觀衆底情感的部分，應得充分發揮，着意留連。而其他鋪敍事實的過場戲，（演出固覺乏味，但不演又恐脫節，致觀衆對於故事不能明瞭，）應當輕描淡寫的帶過；愈速愈簡愈妙。我從前曾有「至少三場大戲」之說，（如果全部影片爲十大本，第一場大戲應在第五本，第二場大戲在第七本，第三場大戲在末一本。）所謂大戲，乃是行動最鮮明，態度最堅決，事機最緊迫，鬥爭最強烈，表演人物的性格，說明全劇的義旨，可以激動觀衆的情感，增加觀衆底智慧的幾個片段。在一部影片裏，我主張至少有這樣的三場。否則平鋪直敍，無起伏，無焦點，如一本日用賬，記載得無論如何清楚；祇是青菜一百文，蘿蔔二百文而已。藝術的方法，不外兩端，一是選擇那必要的材料，二是着重那重要的材料。

第四問　排次是否適當？

故事有順敍法，倒敍法，和雜敍法。順敍是按照事情發生的先後而敍述的；中間或偶斷倒，（無非是心中所思，目中所幻，口中所言），但祇是極小部分；通常影片，都用此體。倒敍是先說最後發生的結果，回溯從前的經過，末後纔道出起因；某種偵探劇神秘劇(mystery play)須用此體。雜敍是或順或倒，或先或後，次序全無一定；小說常用，戲劇不常用；自有影片以來，祇見權勢與榮譽一片；據美國報紙的記載，對於觀衆的效果，也是失敗的。畢特金教授說過：「材料的排次，應當顧到三點；如何使得觀衆了解一件事的因果，如何使得觀衆相信一件奇特而不大可信的事，如何使得觀衆感到興味。一件事的歷史的次序，有時固然不能不更動顛倒，但更動以愈少為愈妙；因順敍法最能使觀衆了解和記得，所以是最能激動觀衆底情感的。」

第五問　能否引起興味？

故事所能引起的興味，大約可分為三類：一是情節的興味，二是人物的興味，三是社會的興味。興味從情節緊張而來；引起興味，就是使得觀衆欲知究竟。譬如偵探劇，本是文人無中生有的故弄狡獪；將人生的事實故意神祕化複雜化了，以打動觀衆的好奇心；而觀衆在看戲時所要知道的，也不過是一件事的緣由與解釋；迷惑許久，忽然開朗，可為一快，此外別無要求；這時所引起的，是情節的興味。一般的戲劇，忠實的反映了人生，使得觀衆接觸和認識幾個現實的有生命的人物。曉得了他們底性情和人格，能力和地位，存心和企圖之後，觀衆們在同情地等待着，再欲曉得那劇中人處在目下困難的環境中，究竟掙扎得怎樣一條出路，獲得怎樣一個結局。這時所引起的，是人物的興味。至於社會問題劇，作者嚴肅地提出「人們處在某一種痛苦中應當怎樣生活」的問題；描寫了社會上一種不平不善的現象，以及一部分人當前所作的不妥不滿意的解答，使得觀衆們不得不深思熟慮，尋求一件事一種情形的意義或結論，想出滿意有效的應付方法。這時所引起的，是社會的興味。

第六問　是否善用技巧？

編劇的技巧，是三個S；即緊張(suspense)出奇，(surprise)與滿意(satisfaction)。雷孟瑞教授說過，「在糾紛解決之前，應當是十二分的緊張；在糾紛解決的時候，應當是十二分的出奇；到糾紛解決之後，應當是十二分的滿意」。所謂緊張，就是在糾紛的進展中，使得觀衆提心弔胆地亟欲知道究竟。所謂出奇，就是解決的方法，須是完全出乎觀衆意料之外，但仍不失在事理人情之中。所謂滿意，雖不必是大團圓或善惡得報，(有時失敗反是幸福，成功乃藏禍機)；但至少是除此以外，不復有更佳的辦法。前兩項，為了全劇整個的印象，有時不得不酌量犧牲，但如結局不滿意，全劇便無意味。

(以上關於故事，共六問。)

第七問　人物是否真實？

一個人的個性與人格，是由於環境和社會所造成的；在某一個時代，必然有那被環境社會所磨練成的某某型的人物；而故事都是這種人物做出來的。換一個淺顯的說法，因為有這樣的社會環境，所以纔有這樣的人物；因為他是這樣的人物，所以纔做出這樣的事情；因為他做出這樣的事情，結果是環境多少改變了，同時他自己的人格也轉換發展了；這是從人生到人物再成故事的經過。所以編劇者，如果不是富有閱歷，熟知世故人情，與他的理解正確，能夠牢牢地把握住時代的，他所創造的人物，決不會是眞實而可信。據心理學者的統計，從事文藝的人，偉大成功的作品，大都在中年之後；（莎士比亞作「哈孟雷特」，在三十九歲；作「黑將軍」，在四十一歲；但頓作「神聖的喜劇」，在五十三歲；彌爾頓寫「失去了的樂園」，在五十九歲；託爾斯太寫「復活」，在七十一歲）。因為不是有了充分的閱歷，不能深刻地認識人生，（祇有音樂家，繪自然景物的畫家，以及少數寫抒情詩與戀歌的詩人，根本無須十分理解社會的，可以在三十歲以前成功）。大凡涉於空想的故事，總是其中主要人物不眞實的緣故。

第八問　選擇是否得當？

一個人的行爲，本來是十分複雜的；時而爲理智驅使，時而受情感推動；很少是能前後一貫，自己不互相矛盾的。然而他應付環境的歷史，往往無形中造成他做人的習慣；他的行動舉止，漸漸的有了一定的格式；和他相熟的人，皆可預測，他受到了某種刺戟，必然有某某種的反應與答復；他自有他底一套處世法則；這時候他便有了特殊的個性與人格了！編劇者對於劇中人，應當深切地認識，精密地分析；從他們的複雜的矛盾中，尋出他們的固定的格式，明顯地指出這個人和其他一切人不同的地方。一般的戲劇，都得注重個性的描寫；尤其是一部故事中幾個主要的人物，對於他們每個人的獨特性，是不容絲毫含糊的。但是，也有時候，如社會問題劇，於辨別各人個性之外，更須注意到人物的普遍性與代表性。人物不僅是個人，而是一個團體，一個職業，或一個社會的代表；使得觀衆見過一個工人，而全體工人的痛苦都明白了，認識一個軍閥而全體軍閥的罪惡都暴露了。簡

言之，一般注重「人物興味」的戲劇，宜於描寫特殊的人物；注重「社會興味」的戲劇，應得選用典型的人物；而在注重「情節興味」的戲劇中，常是把劇中人的一種脾氣（如蠻橫吝嗇等）過分誇張，這裏所用的，覺是卡通性的人物了。

第九問　配合是否相宜？

為了敍述的便利起見，故事的進展，不得不寄託在幾個人身上；而這幾個人中又得分出正反賓主。大概正的一面，是代表一個運動一件事業或一種主張，奮鬥着以求成功的；反的一面，是專為阻止妨礙破壞而來的。正反兩面，還得分出領導的人，與有意或無意地幫助的人。從前李笠翁也說過，「一本戲中，有無數人名，究竟俱屬陪賓，原其初心，祇為一人而設」。為什麼一部戲不能沒有一個主腦呢！因為不如此，觀衆便不容易摸着頭路抓着線索，而會感得混亂與乏味。（即如蘇俄有名影片「人生之路」，主人翁是無數的流浪兒童，但表演最吃重的仍祇三五個人；不過劇作者為欲避免那有流弊的「英雄主義」的印

象，於是寫其中最努力的領袖兒童，在事業未成功前，經人害死，另有旁人繼起努力，終將鐵路造成；以見事業成功，是因大衆努力而必然，並非一二領袖的功績）。再就陪賓而言，每個人應在故事中負有使命；相應相襯，缺一不可；如果其中有多餘可省不必要的人物，每次他登場時，無論他本身的戲是如何有趣，總不免破壞了全劇的空氣，損失了情節的緊張，甚至會將故事中間斬斷的。

第十問　描寫是否清楚？

戲劇的描寫人物的方法，共有六個。三個方法是直接的：

一是說明他的行動，（習慣的行爲，臨機的應付，一時的擧動，偶而的發作，以及氣度，姿態，眉目手足的小動作，都是）；

二是記錄他的言詞，（爽直地說出他的思想與情感，無意地流露他本欲瞞人的心事，以及故意所作的欺人之談，都是）；

三是模倣他的口氣，（他的年歲，地位，門第，職業，教育，氣質，都可以從他底說話的方式，用字，音調裏，顯露出來的）；

其餘是間接的：

四是形容他的背景，（穿什麼衣裳，用什麼東西，有什麼財產，叫什麼名字，家中情形怎樣，身體的康健如何……等等）；

五是注意他給別人的影響，（旁人對他是懾服的，恭敬的，愛戴的，還是厭惡的，厭迫的，取笑的，躲避的，利用的，或是視爲無足輕重的……等等）；

六是聽取旁人對他的口碑，（旁的劇中人，關於他的歷史，關於他的性情，關於他的相貌，關於他的行爲……說些什麼）。

至於把劇中人的個性，長篇大套的加以解釋與分析，寫小說常用此法，編劇本却不相宜；偶或一用，無非供給戲劇從事者（導演與演員等）研究參攷而已。

（以上關於人物，共四問。）

第十一問　背景是否確切？

每一個故事，有三層背景：地方的，時代的，與社會的。某一時代，某一地方，某一社會（狹義的，指社會中某一職業階層或團體），各有特別的事實與情形，錯誤不得，混亂不得；否則不免要鬧笑話；（好像有人寫小說，言「有人在上海南京路上，正午時，從南至北，飛也似的駕着汽車疾馳」；又如言「張阿根每日從工廠裏做工回來，總是背着他底一袋斧頭皮尺虎鉗等做工傢俱；以及「橋上遊戲」（和宋版康熙字典之類）。而這種背景中細端小事的不確切，往往將整個故事的可信性，都會減少的。編故事，這三層背景都得顧到；但也有時候，三者之中格外注重一種，於是便有「屬於某一處的故事」，（如愛爾蘭的或東印度的）；或「歷史上屬於某一時代的故事」，（如十八世紀的或第一次大戰時的）；或屬於某一個社會的故事」，（如礦工們的或都會上層的）。那背景中的事實，更加須寫得詳盡了。

第十二問　色彩是否明顯？

人事的糾紛，可以成爲好的故事情節的，經 Polti 等，精密地分類過，結果祇得三十六種劇情。就技巧而論，特別的明顯的背景色彩，是唯一的方法，可以使得爛熟陳舊的劇情，新鮮而生動。但色彩不僅特仗佈景器具衣服裝飾等物質的背景，而須許多方面的凑合。第一，安排幾個典型的人物，（因爲人物本是背景的產物，例如揚州十日嘉定屠城時的江蘇人性質剛強，勇於反抗，到了清末江蘇出了許多狀元之後，江南人都柔順了，乖巧了；人物與背景，是最能互相說明的）。第二，須反映一切風俗與習慣，（這是不用多說的；大之如信仰祭祀，近之如飲食男女，各處各代各社會，各有其方式與特點，迥然不相同的。）第三，酌量採用那流行的語言，（劇本中的對話應當使得多數觀衆懂得，宜用普通的白話，不宜多攙土語鄉音，但某種切口成語，也可說明背景，例如「王八蛋」是從前官場的駡人，「殺千刀」是蘇州女子的口吻，又如「打館」，「拉夫」，「掛彩」，「念書

佛」，「坐關」，「開山門」，「請財神」等等，不勝枚舉）。第四，**爲劇中人物提得適宜的名字**，（名字也和背景有密切的關係的，譬如「阿金」是江南，「小喜子」「二順子」是江北，「根富」「財發」是上海的小市民，「金彪」「得勝」是從前的營兵，「來喜」「高升」大約總是僕人；不但人的名字如此，就是店的名字，也各有所屬，含混不來，例如「萬康」是米店或醬園，「月宮」「梅園」是遊樂的場所，互換了便不像的。「鴻運來」是雜務經售處，「源興」「順泰」是押當店）。這些須得編劇者平時留意，下筆細心。

第十三問　空氣是否統一？

空氣就是情調：空氣不統一，不但不能緊握住觀衆的情感，甚且會使得觀衆迷離而莫知適從。這個並不是說喜劇中不應有正經的時候，悲劇中不應有滑稽的穿插，（譬如少奶奶底扇子，即有母勸女歸的一場；哈孟雷特，即有鄉人掃墓的一場）；但整個的劇本講起來，喜劇應當充滿了活潑歡欣，悲劇應當充滿了悲慘嚴肅的空氣。在喜劇一方面，（又可

分爲(一)過分誇張而卡通化的 Burlesque，（情節的展化，不一定是完全合於情理的，但因其立意在譏諷時事，觀衆也不去十分頂眞，如上海遊戲場中所演的滑稽戲，以及影片如 Palmy Days, Duck Soup 等，歌舞以外的部分都是)；(二)以情節取勝，引人發笑的 Farce（如 City Lights, If I Had A Million等）；(三)形容人物或生活底幽默的 High Comedy，（如Little Accident, Reunian in Vienna等）；(四)以眞的事實與奇異的幻想相攙和的Faotasy，英國攞雷所寫的喜劇，以及影片如 Berkeley Sguare, The Eyes of Youth 等）。在悲劇方面，也可分爲(一)以情節取勝，刺激觀衆們底恐懼驚慌緊張這類情感的 Melodrama，（如Murder in the Zoo, King Kong 等）；(二)誠懇忠實地反映人生的 Drama（如 Five Star Final, A Bill of Dirorcement, 20000 Years in Sing Sing 等）；(三)有些感傷而富有詩意的 Poetic Ploy,（如White Hell in the Alps, peter Ibbtson 等）；(四)悽慘嚴重的 Tragedy，（如 Grand Holel, The Strange Interlude 等）。以上八種，情調不同；那根據現實的限度，恪守情理的需要，也不相同；所以那採

用的事實對話和小動作等，在一種裏適合的，移用到別一種裏，便不「對工」，必至破壞了全劇的空氣的。

（以上關於背景，共三問。）

第十四問　劇旨是否偉大？

每一部劇本，必有一個中心思想。每一部文藝作品，應當是那作者閱歷了觀察了認識了人生以後的結論，就是他底改善他那時代的生活狀況以求增加永久的人類幸福的一種社會主張。劇本的有價值，在於劇旨的偉大；而劇旨的是否偉大，在於劇作者是否誠懇地有力地對於當前的社會說了一句必要說的有益的話；就是，是否盡了他的教育與指導社會的責任。同時更得究問，他所說的話，是否完全正確，絲毫沒有錯誤與歪曲；是否對症發藥。次之再究問，他所說的話，範圍是否寬廣，關係是否重大；（譬如一部關於復興農村的戲劇，當然比較那鼓吹婚姻自由的作品為有價值；而描寫男女關係的戲劇，當然又比那

諷勸做廚子的莫偷東西吃的趣劇，來得重要了）。復次，再究問那作者說話的方式，是否是戲劇的，是否善用戲劇的技巧，是否能將他所要說的話用一個動人的故事具體地敷衍出來，而不是率直地座談式地筆說。總之，在每一部戲裏，作者都應該說一句正確與有益的話。輕鬆細微到滑稽戲與趣劇，也該至少勸那做廚子的莫偷嘴吃。凡是於社會人生無益的作品，都是有害的。

第十五問　發展是否合理？

故事的發展有三要點，即一忠實，二有必然性，三不離劇旨。所謂忠實，又分兩層，一是忠實於人生，二是忠實於自己作品的前提與規律。凡是劇本中所發生的事情，最好須是人生常有的普遍的現象，是人人所知曉而承認的；如果不是眞人實地，實有其事，（因爲作者有時不能不寫他的理想和希望），至少亦須在情理上講得過去，使得平常（沒有成見）的觀衆，能夠相信這種事情是可以有的；這是關於人生的一方面。其次，作者對於他

自己所說過的話，所定的方針，應當一貫到底，不可自相矛盾，（譬如他說，某處農村，已陷於經濟破產的狀況之中；鄉民生活，朝不保夕；不可隔了幾場戲又說，這個村裏開著一片酒店，烹調得雞魚鴨肉甚為可口，每日生意興隆，村裏人前往吃的，迭絡不絕）；這是關於自己的作品的一方面。所謂有必然性，就是故事的發展，應當比人生更加合於邏輯；劇中人說一句話做一件事，動機都得分明；而情節的變化曲折，更得件件都有因果來歷；偶爾碰巧的事（中國評書人常說「無巧不成話」），祇可用以增加糾紛而不可用以解決；務使觀衆覺得，有了這種起因，以後發展到如此程度，全是應該的。所謂不離劇旨，就是故事的發展，確乎能說明編劇者所要說的一句話，既不是文不對題，節外生枝；更不是避重就輕，隔靴搔癢；（譬如題材是穀賤傷農，便應當扣緊了「經濟的無統制無組織無計劃」這一點下筆；又如題材是農村破產，便應當注意到「政治的不安定，內戰，苛捐雜稅，生產方法的落後，大量佃租，高利貸，手工業的崩壞，以及帝國主義經濟侵略的深入」這數項發揮；如果單祇描寫金融家的重利盤剝，已是輕重倒置，再去著意地形容他底怎樣蹂躪鄉

村間的一個女人，更是無關閎旨了）。故事的發展如果不合理，劇情雖好，也是白白的。

（以上關於劇旨，共兩問。）

——下——

第十六問　劇本所寫何物？

電影劇本，與那可以印行了供大衆閱讀的舞台劇本不同；電影劇本，和建築工程師底藍本圖樣一樣，原意祇是寫給從業員閱看，使得他們了解作者底用意，可以依據了他的指導，幫助完成他底工作的。所以往往有那觀衆所不必知道的事實，劇本內寫得非常詳盡；而有許多可以激引情感，動人，精彩的地方，反僅是粗枝大葉的敍過，（留待演員導演佈景者攝影者去儘量發揮）。通常一個實際應用的劇本，所寫入的共有七項：第一，指出每件事情所發生的地點和時間；將整個故事，劃歸若干不同的背景內，這個就是所謂分場；（又地點雖未改，而換了一個時間的，亦算換場；背景在室內者爲內景，在戶外者爲外景，

或採取實地，或自行搭置）。第二，記清每個背景內到場的人物；（有戲可做的人物之外，更須注意到空氣的人物；譬如茶館內有茶客，老的若干人，中年的若干人，茶博士若干人，小販若干人；又如壽堂內有賀客，男的若干人，女的若干人，小孩若干人，僕役若干人，樂工執事若干人；並簡略地注明他們底服裝）。第三，詳細地敍述每個背景內一切事實的經過；（每個場子至少須做成一件事，而這件事又須是必需做的，不可減省的；敍述中並應將「這場戲做的是什麼」，和「為什麼這樣做」，弄得十分清楚）。第四，特別地說明那比較隱微曲折的心理變化，有意義的態度行動（即所謂小動作），以及有關係的用品物件。第五，簡潔地寫下劇中人在必要的時機所說的言語；（在無聲片中是「分說明」，在有聲片中是對話）。第六，將故事中過渡的或次要的部分，（譬如從一個地方到另一個地方，從一個時期到另一個時期），有時不必用畫面演出，或畫面所不能演出，或雖能演出而仍不完全清楚的，用總說明來解釋；（總說明與分說明，統喚做字幕）。第七，提取一個適當的劇名。普通實用的電影劇本（或喚為脚本或台本），因為被那「工作便利所

需要的條件」所限制，不易寫得有文彩；但全部須是一氣呵成，周密呼應，使得讀的人，至少得一整個的印象，而在幾處重要的片段裏，也能覺得這裏有激動情感的可能。否則瑣碎斷裂，雜亂無章；愈是寫得詳細，愈是使得讀的人不能了解的。

第十七問　事實是否視覺化？

電影本是給人看的，故事的敍述，應當就是許多幅連綴着的好看的圖畫。一件事情的意義，一個人的心事情緒，都得用那醒目有趣的行動，很明顯地表達出來；無須乎再有言語的解釋。譬如說，劇作者要寫一個女子十分地厭惡那個追求她的男子，他可以用字幕來說明，這是最不戲劇的了；他可以寫幾句女子痛罵男子的對話，這有時是可用的，（尤其是在有聲電影裏），但分說明佔奪了畫面的地位，未免太「不電影」了；他可以寫那女子看見那男子，立刻面上露出厭惡之色，這是電影的方法了，但是單靠面部表情，力量不夠，而且面部特寫太多的時候，也可使得觀衆感覺單調的。在某部戲裏，有這樣一段：

「男子見那女子遠遠來了，面上不自知的露出喜悅——想要迎上去，忽又立定，似乎有些不敢——女人走近，他連忙敬禮——女人見是他，不由得一怔——但全不理睬他，急忙的仍望前走——匆忙中她的手套落在地下——男子趕搶上前，拾起來遞還她——她更加憤怒，非但不去接，反將左手上帶的一隻也脫下扔在地上——昂然自去了——那男子受此侮辱，臉上變色——但又一個轉念，將兩隻手套拾起來，狂吻不已」。

這裏，沒有一句總說明，沒有一句對話，而男女兩個人底關係和心理，表現得清清楚楚，看的人沒有不明瞭的。所以劇作者敍述事實，應當從畫面和動作上着想；僅僅說出是「什麼一回事」是不夠的，還得說出是「怎麼一回事」；因為人事中的「什麼」，相同的很多，作者欲別出心裁，全得用功在「怎麼」上。那無能的作者，往往所用的手法，都是爛熟的陳舊的，一些沒有新的「怎麼」；甚至於全無手法，每場戲中，祇是三兩個人相對着，你一句，我一句，「分說明」來之不已，絲毫不給表演者以做戲的機會；（最壞的範

連那「分說明」也沒有，強迫表演員嘴吧亂動，做些神氣，美國影評者常常譏諷的所謂（咨嚼一頓）。當然，欲將故事中「不是顯然有行動的部分」，全都視覺化，不是件省力的事；但也有一個下手的方法，就是借重那背景內所有的一切身邊日常使用的物件，（在前面所舉的例裏，是一雙手套；凡衣帽手杖洋傘鮮花香烟糖果茶杯酒瓶文件小照鑰匙手槍等等，都可利用的）。這是編劇時甚須用心思的一件事。

第十八問　鏡頭運用是否恰到好處？

「鏡頭」是否柔和美麗，「角度」是否新奇不俗，這是導演者與攝影師的事，編劇者可無須過問。但是每種鏡頭各有其特別效用，編劇者應該知悉；如果運用得不當，拍出來的影片，就會辭不達意的。大要的說起來，（一）遠景（long shot），是給觀衆看背景的，（裏面人物甚小）。（二）中景（從頭到脚）(medium shot)，是給觀衆看見劇中人全身的動作（如鬥毆，或飲醉的人步履不穩等），以及建立許多人的相互關係的，（裏面可以認得

出面貌了）。(三)近景(從頭到膝)(semi-close-up)，是給觀衆看見劇中人相互的感應的，(裏面可以看出面部的表情了)。(四)特寫(祇有面部，最多至胸爲止)(close-up)，是強制觀衆注意一件重要的事項的，(這裏不論是人是物都放大誇張了)。(五)漸顯漸隱(fadein, fadeout)，是用來劃分段落的。(六)化入(dissolve)，是從一件事立刻轉入第二件事，而省略去中間的經過的。(七)移鏡頭(pan shot)，是欲觀衆從一個對象移轉目光到第二個對象的，(移鏡頭和換鏡頭各有好處，換鏡頭緊急，移鏡頭顯出兩個對象的關係)。(八)跟鏡頭(follow shot)，是欲觀衆從變換的背景中始終注意一個對象的。這是無聲電影中常用的鏡頭。到了有聲電影實現之後，因爲聲帶剪接的困難，又加用兩種鏡頭。(九)推拉鏡頭(dolly shot)從遠景到特寫，或從特寫到遠景，片子不斷，鏡頭不換，而將攝影機推近或拉遠的。(十)掃過(sweeping)，替代無聲片中省略過渡的「化入」，或者那無聲片中用以表示幾件事同時發生的夾接(cut-in)的。作者在寫一部實際應用的脚本的時候，某段動作應當用某種鏡頭某種攝法，須得預先盤算好，(脚本內除絕對必要外，儘可不必

註明，因爲一個勝任的導演，讀了敍述，自然會曉得的）。如果運用不當，（譬如在遠景裏須要演員做細微的表情，或如場子雖完而事情還在連續時用一個漸隱漸顯），着實會減少觀衆底了解能力的；（但遇好的導演，一定會代你考正）。最後，劇作者並須記得，畫面是爲了故事而生存的，千萬不可爲了鏡頭而鏡頭。太注重畫面美，以及（上節所言的）小動作，而致喧賓奪主，也可以使得故事鬆懈的。

第十九問　畫面組合如何？

事實既經視覺化了；每個鏡頭，本身也是恰當而美麗了；更進一步的問題，就是怎樣能將畫面連綴起來，使得觀衆覺到整部影片是流利的悅目的，有抑揚頓挫有旋律有焦點是引人入勝的，是「雄辯的」有力的是可以逼得觀衆不能不同情於劇旨的。這種無數畫面的配搭綴合組織 Montage，是沒有一定方式的，須作者每次酌量了情形去設法解決。所幸的是影片畫面的組合，也和別種藝術的結構一樣，有幾個根本條件的。一是變化，使得觀

衆不致感到單調疲乏而鬆弛了注意力的；（如在一場戲內，各種鏡頭的分配與運用；好幾場戲在同一佈景內，鏡頭角度的考換；小動作的性質不重複等等）。二是調和，使得觀衆不致因爲遇見了突然古怪，意料不到，不曾準備的事，而分散了注意力的，（如前場戲的末一個鏡頭，和後場戲的第一個鏡頭，畫面性質，多少相同；又如四騎士中的雙方並寫，一面寫歐洲國際間形勢緊迫，大戰將要爆發，一面即寫劇中主人翁戀愛糾紛被女人的丈夫發現，不能不去約期決鬥，互賭性命，兩面情緒，都是一樣的熱烈緊張等等）。三是相襯，使得觀衆將兩件相反的事，聯繫比較，而加強了注意力的，（如英國某影片裏的「社會上兩種不同情形的對照」，清晨六時工人去上工，而享樂的男女方始從跳舞場回來；又如在黨人魂（Volga Boatmen）裏的「一個人前後不同行爲的對照」，許多貴族女子穿着很講究的高跟皮鞋在宮庭裏跳舞，不久仍是穿著那些高跟皮鞋，踏着河濱沙泥，一步一步的背縴等等）。

第二十問　解釋與分析是否充份而不冗長？

電影劇本應寫得經濟扼要，冗長了反可以使得從業員誤會與混亂；不過也有部分，須要比較詳細的解釋與分析，以幫助導演與表演者，(一)關於有重要用途的物件，須有事先的佈置與安排；（在「牢獄二萬年」裏，一個病在床上的女人開槍打死一個惡人，這支槍怎會這樣便當就在她的枕頭下，這是須要事先佈置的）。(二)關於有意義的小動作，須特別提出說明，使得在攝製時不致忽略放鬆，（在 Dishonored 裏，一個少年軍官是同情並且愛慕那個國際女間諜的，在執行鎗決的時候，他拿著一塊黑布去蒙她的眼，但是心裏不忍，手竟抬不起來，反是那女間諜拿過他手裏的黑布，替他揩拭了眼淚）。三、凡難於表演的隱微曲折而層次繁複的心裏，須分析得十分清楚，使得表演者完全了解容易想法。

第廿一問．開場是否醒豁？

劇本的開場，有迂緩的方法，有急迫的方法，視故事的需要而異。但不論用何種方法，總得醒豁而自然，容易引到題目。那迂緩的方法，共有五種：

(一)以風景開場，如果地方背景是重要的話，——白地獄(White Hell in the Alps)就是這樣的。

(二)以說明劇中幾個主要人物的關係來開場，——晚宴(Dinner At Night)就是這樣的，太太忙着家務與交際，先生急着要上公事房，女兒想溜出去找朋友。

(三)以說明劇中主要人物底歷史和環境來開場，——戀歌(The Song of songs)就是這樣的，劇中女主人是個孤苦零丁的人物，收拾得一個衣包，正在拜別父墓，要往別處投奔親戚去。

(四)以空氣開場；——大律師(The Connselor-At-Law)就是這樣的，一個精明強幹業務發達的大律師底事務所裏，電話一刻不停，會客室裏坐滿了是候着要和他談話的當事人。

(五)以暗示劇旨開場，——春閨夢裏人(The Man I killed)就是這樣的，某年十一月十一日歐戰戰勝紀念，觀衆從一個傷兵底拐棍與半截大腿之下，看見慶祝戰勝

遊行的行列中，一隊一隊的現役兵過去。

這裏所有開場的事實，都不是故事底主要糾紛的一部分，祇是一種預備而已。那急迫的方法，亦有兩種：

(一)以糾紛本身開場，——牢獄二萬年(20,000 Years Insinging)就是這樣的，一個大流氓被關入牢獄，他自以為是了不得的，而且還有政客替他說情納賄，他滿以為是可以得到例外的優待的，那知典獄官甚是嚴正，毫不容情，待遇和別的罪犯一樣，外加還訓斥了一頓，流氓大憤，蓄意要尋機會鬧事。

(二)以幾個方面的描寫，傳達全劇的精神來開場，(這是最好的方法，幾部偉大的影片都是這樣的，如為國犧牲(Scaramouch)裏，道旁有四個骨瘦如柴的乞丐伸手討麵包，而一個貴族方牽着三隻肥大的狗散步了回來，以見那時的法國不得不革命；又如羅宮春色(The Sign of the Cross)開頭幾分鐘，即將羅馬兵士的橫暴，官長的淫威，一般人的受壓迫，耶穌教徒的地下生活，全都宣露，而後來尼羅

的殘害教徒以及教徒的至死不屈，甚至最後的宗教戰勝戀愛，都有其必然性了。

此外，還有一個特別開場的方法，就是用楔子或前奏曲，或是自己在現代追述自己以往的事如風流女伶（Voriety），或是故事中次要人物敍說別人以往的事如權勢與榮譽，或是引證一段另外發生可以用來參考的事，如美人心（Don Jran）；但這種在實際上等於是一大一小兩個故事；而每則故事開場的方法，仍不能出前面所說七種底範圍的。

第廿二問　收結是否有力？

故事的收結，應當一完即了，大忌拖泥帶水；如果稍有微波，應當簡短而雋永。通常的方法是直接的說明糾紛的結果，——如現代青年（This Day and Ago）寫流氓索取陋規，殺人橫行，法律奈何他不得，而一羣中學校的學生，激於義憤，團結起來，直接行動，捕獲惡人，逼出他的口供，最後把流氓送交法院治罪為止。——但有時也應俏皮含蓄，不宜直率平凡，——如大律師中男主人，雖在社會上地位甚高，但因出身微賤，不為其夫

人所重，後來她竟在他遭遇危難的時候，離開他而和她的戀人赴歐洲旅行去了，大律師失望灰心之餘，幾乎自殺，被一個素來忠實於他並且同情他的女書記所救；這時候，觀衆都希望大律師和女書記結合了，但如果貿然相抱便庸俗，如果她說許多話去安慰他便平凡；在劇中，他把書記大罵一頓，責她多管閒事；她正在泣不可仰；忽然電話鈴聲大響，乃是一件重要的案子，要託大律師辦理的；那消極的大律師，聞有難案，不覺又是技癢；欣然奔去，一把拖了女書記就走，叫她去一同工作，——這種結法，美國電影界的術語，叫做最後一扭(The Final Twist)。還有時候一個故事，須要一種有意的餘波，或是交代事實的，——如巴黎一婦人(Awoman in Paris)裏，一個做人玩具的女子，偶然遇見了她的從前鄉間的愛人，而不滿意於他當前所過的生活；後來那愛人因爲她而自殺，她亦從此失蹤了；過了若干時，曉得她避居在離巴黎很遠的鄉村裏，生活已經改換，人亦比較快樂了；——或是點清題目的，——如再度春風(Reunion On Vienna)裏，一個醫生的妻子，平常總是念念不忘她從前的戀人奧國某王子的好處，那醫生是懂得精神分析的，恰巧那王

子因事秘密地主維也納，醫生便留那王子宿在家內，自己反而避了出去；這一夜的情事，寫得十分隱約，一切都寄託在次晨王子走後，一家人吃早餐時的閒談，以及那愚笨的岳父最後所自了的一笑中；——或是在糾紛結束之後，冷冷的批評的，——如大飯店（Grand Hotel）裏，一羣旅客，死的死了，走的走了，犯罪的入獄了，相愛的結合了，那個殘廢的醫生，反來覆去，說他常說的一句話，「來者自來，去者自去」，意謂人生苦樂無常，世界一大飯店而已；——或是說反話，更有力的講明劇旨的，——如鐵血鷹魂（Eagles and Hanks）裏，一個歐戰時的航空軍官，因為不忍覩人類的自相殘殺，不願參加戰爭，寧願自殺了；他的朋友替他佈置一番，裝成是被敵人打死的樣子；政府特為他立一個紀念碑，碑上稱譽他是一個為了民主政治的安全而戰死的勇士。

第廿三問　劇名是否具有吸引力？

題取劇名有五要：一要忠實，不可欺騙，（如美國影片 Cbar all wires 原是趣劇，

而評應爲肅清線路，有人譯作「莫斯科的秘密」，未免是寃人），不可轉灣太多，（如中國影片道德寶鑑，內容是寫一個作惡多端的君子，他常是在家裏看一部書，書名「道德寶鑑」；拿這個書名來形容一件作惡的事實，未免太曲折了），最好能夠暗示故事的性質，（譬如惡鄰一定是件嚴重的糾紛，鐵牛渡蟹王，一定是些可笑的舉動，觀衆一看就會曉得的）。二要恰切，不是空泛而可隨便移到別個故事上去的，（恰切與否，要曉得了故事，纔能判斷的；已有的影片中，如失足恨，銀漢紅牆等，對於所代表的故事，雖未必不忠實，但並不使得觀衆覺有非此不可之感），同時，也不可將故事的結果，在劇名裏告訴了人家，（如俠女救夫人，大俠復仇記等，就犯這個毛病；凡是劇名裏用「記」「錄」「傳」「史」「緣」等字眼的，應得格外留心）。三要有刺戟，不妨略帶一些神秘，以引起觀衆的好奇心，（如七重天，牢獄三萬年等），有時並可將兩件本來不相聯屬，甚或互相矛盾的事實，連在一起，以強制觀者的注意，（如六月雪，桃花扇，可愛的仇敵，滑稽歌的悲哀等）。四要新穎，不可俗套陳舊，（如玉蝴蝶，玉蜻蜓，失羅帕，龍鳳帕，宮中豔史，駙馬豔史，

俄宮豔史，宮豔史，俄宮秘史，英國秘史等），不必人云亦云，（已經有了「晚宴」「晨餐前」，不必再來一個「午飯」），五要簡短，使人容易說，容易記得，（中國影片，劇名最短祇一個字風；最長的有過九個字，四月裏底薔薇處處開，這是吳中山歌的一句，所以說時還不甚難）。至於題名的方法，約略可以分為十種：

（一）用故事中主要的人物為名，如芸蘭姑娘，巴黎一婦人，三劍客等；

（二）用發生故事的所在地為名，如大飯店，舊時京華，巴黎屋簷下等；

（三）用發生故事的時間為名，如都會的早晨，上海廿四小時，春江花月夜等；

（四）用故事中一件重要物事為名，（不論是物質的，抽象的），如黃金穀，太平花，權勢與榮譽等；

（五）用一種形容詞以說明故事中的人物或糾紛為名，如玉潔冰清，歡喜冤家，空谷蘭，殘春傀儡家庭等；

（六）用故事所代表的一種生活情形為名，如脂粉市場，大地，牢獄二萬年等；

(七)用故事中的主要事件為名，(此類最多)，如再度春風，晚宴，賽珍會，美人計，復活，為國犧牲等；

(八)用故事所欲發揮的哲學意見主張為名，如掙扎，如此天堂，生命之路，母性之光等；

(九)用有名的詩句，文句，成語，俗諺，口頭話為名，如春閨夢裏人，道義之交，兒孫福，一脚踢出去，早生貴子等；

(十)借用一個現成的名詞，故意歪曲了牠的意義為名，(美國所謂 Trick Titles，好的可以意義雙關，不好的莫知所云)，如春水情波，春水乃是鎮名；落霞孤鶩，霞與鶩都是人名；鐵板紅淚錄，鐵板是四川的稅名等。

第廿四問　字幕是否能幫助劇情？

總說明的任務，(因為分說明就是對話；詳見後文對話部分中)，共有三個。告訴觀

來以故事中不能視覺化的事實，是最要的一個。譬如一個人的姓名，無論如何用畫面用小動作是表達不出來的；又如普通的地名，（著名有特點的大城市上海北平巴黎紐約等除外）；又如歷史上的準確時日，（如一千九百十六年民國廿三年春等）；又如稍為疏遠的親戚關係，（外甥，內姪女等）不用總說明，就得用稱呼（對話分說明），否則觀衆實在無法可以明瞭的。次之，總說明是承上啓下的「度介物」；從一個時期到另一個時期，從一個地方到另一個地方，如果使用畫面感覺得是太浪費的時候，可以用總說明來過渡；甚至從一件事實到另一件事實，從一種情緒到另一種情緒，如果感覺到太急促的時候，也不妨用總說明來過渡。再次，總說明可以用作「指路牌」，將事情的以後的動向，故事所包含的意旨，作者對於人生的批評與議論，多少宣示於人。字幕有四忌，一忌呆板重複，（如「翌日」，「又一天」，「一星期後」，「過了一個月」，「又過了兩個月」等，連續用之，令人生厭）。二忌用得太多，（有時作者太喜發牢騷；或太喜掉文，欲藉字幕打動觀衆；或太不放心自己的故事，就是那動作畫面可以明白表現的事實，也先把字幕來報告了）。

三忌筆調不一致，（忽而詩，忽而文，忽而白話，忽而外國的格言，忽而本國的舊詩，足以擾亂了觀衆的注意力與心思）。四忌冗長，（這倒並不是說要簡短，譬如兩個時代相距甚久，便須要一個長一點的字幕爲過渡；僅言「廿年後」，便嫌太短，觀衆情緒不能這樣快就可調轉過來的；不過字句必須明潔，用五個字可以說清楚了的，不必用八個字）。

（以上關於脚本，共九問）。

第廿五問　對話是否顯示性格？

劇作者 Percival Wilde 說：「對話的作用不同，有的是說明事實的，（如開場時補敍已往的歷史，或在中間報告暗場的經過）；有的是幫助戲劇的進展的，（如一個人問他的朋友：「我本來約著她同去看五點半的一次電影的，此刻是幾點鐘了？」朋友回答說：「早呢，四點半還不到」；有的是專爲刻劃人物的個性的，（如哈孟雷特關於自殺的獨言，威尼斯商人裏哂羅克再三稱頌法官公道等）；但不論一句話的作用是什麼，必須同時能顯

露說話人的性格；那專爲表明說話人底心理和情感的對話，必須深刻，固不待言；就是平常報告一件事實，在這個人口裏，與在別個人口裏也不同。簡言之，劇中人告訴你事實，都是從他底「情感的顏色眼鏡」裏看出來的。劇作者寫對話的時候，應當對於說話人底天生的性氣，平日的爲人，在現時環境中的地位和身份，懷著什麼心事，此刻有什麼情感，面面都爲顧到。甚至極平淡的隨便一句話，僕人進來報告「晚飯預備好了」，說話人也有他的個性和身份的。

第廿六問　是否流利順口。

對話原是有生命的人說的話，就得使觀衆聽了覺得是人說出來的。在無聲電影裏，對話作成字幕，映出給觀衆們讀，字句稍爲艱澀奇特，還不大妨礙；但在有聲電影裏，全仗表演者一字一句說出給觀衆聽，有一處聽不懂，以後的戲，就不容易了解了。對話必須寫得流利順口，而後演員容易念，觀衆也容易聽。所以在可以實用的劇本裏，一切過於複雜

而累墜的，或一段中討論兩三件不同對象的對話，簡直是沒有的，（在已往的影片中，最長的一段對話，是A Free soul裏末後一場法庭上一個律師的辯護辭，但實際上仍分作無數小段，時作頓挫，中間夾寫法庭上別人的反應的）；而不完全的話句，或是半句，或是一兩個字的短問，或是有音無字，用得反非常之多；因為這些是真人說話的口氣音調，可以使得對話外表像真而意義格外明顯的。戲劇對話和真人談話，祗有一點不同；平常人說話，太不經濟，翻來覆去，無用的部分很多；對話是經過選擇與精練的，絕少重複；如果有重複的話，那是故意將同樣的話，在種種不同環境裏應用，以特別著重這句話的意義的。

第廿七問　是否具必要性？

寫對話有三個條件，第一是經濟，第二是經濟，第三還是經濟。每一句話被留在劇本裏，應當是為了某一種必要的效果，否則對話本身無論如何優美，務必割愛刪去。寫對話有兩種極普通的誘惑，作者必須當心防禦的：一是借了劇中人底口大發自己的牢騷，（這

稀事固然蕭伯納等幹過，而且幹得很好；但這究竟是偏鋒，不是正筆；正筆是應當將作者心裏所要說的話用故事敷衍出來，而不單是座談式的講說出來就算了的；牢騷發得不好，就會走到從前文明戲「言論老生」那條路上去的）；二是借了劇中人底口，來些不相干的幽默與詼諧，（美國所謂 Wise Cracks 與個性劇情都無關係，在戲裏固然好笑，搬出劇本，隨時單獨地說給人聽也是好笑的；這是王爾德的特長；原本是「一套把戲」，說穿了毫不神奇的，就是將一般人通常所承認的理論和主張，故意地不顧事實地推翻或誤解，譬如：

人們通常說：「做人不可說謊」；

你便說：「是的，做人不可說謊，至少是不可說得使人家曉得是謊的」！

又如在戲裏一男一女相抱跳舞著，

男的說：「你現在瞞了丈夫和我在一起，豈不是欺騙了他麼」？

女的說：「誠然，我和他是前年結婚的，豈不是已經互相欺騙了三年了麼」！）

總之，這類的發牢騷，或是說俏皮話，比起那忠實地切合劇情以及深刻地顯露個性的

對話，容易寫得多了。

第廿八問　文詞是否美麗？

對話雖須像真，但作者還得運用文心加以美化。既求風格的一致，（譬如一個哲學家和一個拖人力車者講價錢，哲學家說話仍得像哲學家，但不妨通俗一點，人力車夫仍得像人力車夫，但不妨文雅一點，除非作者成心開玩笑欲獲得滑稽的效果的話）；並須利用藝術的手腕（選擇組織等），提高加強說話的效能，（使得不但人力車夫比他原來自己說得好，就是那哲學家也說得比他原來自己好）；此外，如果作者是有文學修養的，更可在構句用字方面，下番心思；這樣，一部劇本的對話，纔可算是完美了。最後，作者務須記得，對話是戲劇的，而不是文字的；美麗在骨幹而不在外衣；字句應當秀麗而千萬不可堆砌辭藻的。

（以上關於對話，共四問）。

附錄二

劫後桃花(An Idyll of Tsingtao)

(有聲電影劇本)

一　鄉野風景

(字幕一)青島,即膠州灣,山富樹菓,海有漁鹽,人民安居樂業,原是富庶安樂的地方。

(漸顯)海濱帆檣林立——山邊百花齊放——沙子口漁舟曬網——李村集熱鬧市場。

二　都市風景

(字幕二)前清光緒二十三年,德國藉口教士被殺,遣艦佔領膠州灣,奪爲「租借地」;數十年刻意經營,青島遂成商業要埠,軍事重鎮。

（漸顯）環青島諸山上，都造有炮台；碧草綠樹間，隱藏着十餘寸口徑的重炮——且又依山沿海修築了平坦大道，通達四鄉——大港防風隄內，泊着航洋的巨艇，碼頭上那運貨的火車，直可駛至船旁——至於市內，更無一處不是華麗的建築，高大的洋房，顯得是十分繁盛的景氣。

三　邸府門前

（字幕三）辛亥革命後，遜清遺老，亡國大夫，喜此地有外國勢力的庇護，視爲「今桃花源」：移家卜居，紛紛而至，都欲終老是鄉。

（漸顯）靜靜的一條街，巍巍的一所巨宅——那鐵鑄鏤花的大門旁，懸着一塊牌子，上書「六合邸公館」——當門一座大洋屋，屋前一個西式的花園——鋪草如茵，種樹成行，雖祇三五畝，倒也有亭台花木之勝——園的那一頭，大洋屋旁邊，還有小小的一個菜畦——一個像廚子似的人，正在拔取菜蔬。

四　祝府庖廚

他找得一把紅蘿蔔，回進廚房冲洗——那廚房內好些人，正在準備筵席——有人口裏哼着「漢高祖坐江山」山東土調——罐子裏煨的雞肉海參等已是滾了，一個廚子取勺攪和着，加些作料——一個廚子把一隻肥鴨裝在鐵叉上，大約是要燒烤——還有兩個僕人幫着洗碗碟，揩拭那吃西餐用的刀叉。

僕人甲臨門說着：「今天我們大人請德國總督大人吃飯，不知德國大人肯不肯賞光？」

僕人乙不答，指一指門外：「噓！」

一個女僕推開紗門進來：「太太下廚房來了。」

衆廚司僕人等連忙肅靜地都立了起來。

祝太太是一位五十來歲的貴婦人，雖在家常，卻穿着裙子，慢慢地走入，鄭重地把那——洗滌着的古磁——揩拭着的銀器——爐上煨着的羹湯——地上鋪着預備烤鴨的炭

火——一一都檢視過了，吩咐衆人：

「等一回你們都得格外當心；要乾淨，利爽！」

衆人齊應：「是。」

太太乃問女僕：「廚房裏差不多了，花園裏整理好了沒有？」

女僕：「劉花匠正在領着他們收拾着呢。」

五　花園

劉花匠是個有本事的人，雖也出來替人家藝花，自己家裏還開着花園——他穿着洋裝，綁着舊的皮裹腿——身材高大，約摸二十多歲——自己修剪亭子旁的冬青樹；看着另外一個園丁修剪一叢洋草花。

一個十六七歲學生打扮的小姑娘。黑衫短裙，辮子上一個大紅綢結，活潑天眞地跟着園丁看，有時還要參加一手。

園丁陳二一面顧着自己手裏，一面又要顧着小姐，怕她胡弄：「小姐，那個已經好了，不用再整了。」

小姐不管，仍拿剪子去修補了兩下。

劉花匠看見了，便命令：「小姐你過來，讓陳二好做活。」

小姐笑嘻嘻看着他：「我幫着你們剪花不好麼？」

劉花匠很嚴重地：「小姐在洋學堂裏念書行了；這個種花的事，得有眞本事的，你不行！」

小姐偏不服，索性走過來，幫他修剪冬青了。

劉花匠先不響，隨後喊園丁：「陳二，把小姐手裏的剪子拿過來。」

小姐愣然——賭氣把剪刀擲在地下——一個人跑上亭子去——繃着臉看着他們。

他們自管一刻不停的趕着工作。

劉花匠：「弄得齊整一點，今天晚上，這裏請貴客呢！」

陳二：「對了。」

六　書房

那教書的李先生，原是師範學校畢業的，年紀也祇二十來歲——他伏在書案上寫帖子，什麼「吉日申刻潔樽恭迎憲駕」，什麼「晚生祝有爲頓首拜」——那受業的學生祝世杰，不過十四五歲，也伏在案上看。

世杰：「先生先生，那請總督的帖子，前幾天不是寫過了麼？」

李先生：「這是官場規矩，當天還要拿手本去催請一下。」

世杰：「晚生兩個字是什麼意思？」

李先生：「晚生就是晚輩後輩，這是尊大人跟外國人客氣謙虛的意思。」

世杰：「今晚那德國總督一定來麼？」

李先生：「不曉得。不過德國人很是看重官階的，尊大人在前清做過臬台，德國總督也許會來罷。」

七　花廳

祝有爲方臉長鬚，官氣盎然，和一位西裝少年促膝談心——那少年約摸還不到三十歲。

少年軒昂地：「總督親口答應我，今晚一定到祝大人這裏來的。」

祝有爲謙和地：「多謝汪翻譯官從中成全！可惜賓主之間言語不通，今晚還要請汪先生多多費神，把說的話翻譯一下。」

汪翻譯官得意：「你放心，一切付託給我好了。」把椅子拉得更近一些，湊着耳朵說：「就是那件事，我也替你——有九成九疏通好了。」

祝有爲十分關切的樣子。

汪翻譯官大言着：「上年德國亨利親王到青島來檢閱，定下新例，在炮台周圍五里之內，不准中國人居住。有多少世代生長在這裏本鄉本土的人，尚且被德國軍營給趕跑了！何況這裏是新買的產業，離開炮台又很近呢！本來是一定不能通融的。現在——」

祝老頭咳嗽了一聲：「現在？」

汪翻譯官獰笑：「現在祝大人大概可以無須乎搬家了。」

祝有爲感激不勝：「全仗鼎力幫忙。」

汪翻譯官：「別的倒沒有什麼，祝大人這所房子，買來想也不便宜；倘如被衙門裏照官價收去，吃虧未免太大了。」

祝有爲：「誠然，房地價原來已經四萬多，我新近又內外修理了一番，又是一萬多。不瞞汪翻譯官，我的一生精力都在這裏了。」取香煙敬客，不免露些諂奉的意思。

八　後門內

那廚房門外，一個鳩形鵠面衣衫襤褸的少年，立在太陽下，和僕人甲低低講話——廚房門開了，太太走出來——那少年倒恭恭敬敬作了一個揖——那僕人便走開了。

太太見那少年的情景，不覺吃驚：「咦！余少爺，你怎麼弄成這種樣子了！」

窮少年：「表嬸還會不知道麼！我來過多少次了——」言下悵悵：「可是表叔一點點也不肯幫

我的忙！」

太太大有可憐之意：「也怪你自己不好，從前他帶你在臬台任上的時候，你在衙門裏太胡作胡爲，鬧得太不成話，你表叔也惱透了。」

窮少年：「從前的事不必說牠，我也不敢再尋表叔了。現在我是山窮水盡，真的無路可走了，表嬸再是不幫忙的話！」

太太躊躇不決，很是爲難的樣子。

九　同四

僕人甲指指窗外，對夥伴的：「這是我們大人的窮親戚，一位表姪少爺，叫做什麼余家驥，吃喝嫖賭，無所不爲，時常要來借錢的；大人最可惡他，一向是不許他上門的。」

忽然聽得窗外祝老頭厲聲可斥：「家驥，我不許你上門的，你怎麼又來了！」

家驥軟弱地回答：「來跟表叔表嬸請安」。祝老頭罵：「胡說，你又想來騙表嬸的錢了」！家驥

問答不出，祗顧咳着。

僕人甲「大人不知怎麼又會知道，自己走了出來；又該動肝火了。」

十　同八

余家驥：「我還求求表叔，看在親戚分上——」

祝有爲：「我不是沒有幫助過你；無奈你太沒有出息，太不長進！」

余家驥自己也覺到羞慚：「咳！是的！表叔現在是安富尊榮，姪兒是落泊了。」

祝老頭最恨人家說他有錢：「放屁，我現在還有什麼安富尊榮！」

余家驥被罵極了，嘴巴也刻薄起來：「表叔不是今天請德國總督吃飯麼？滿廚房的雞魚鴨肉，剩點皮兒骨頭給姪兒吃，姪兒也夠吃十天半個月的了。」

祝老頭勃然大怒：「混賬東西，你竟敢這樣放肆了。來，找一個德國巡捕趕他出去！」

余家驥：「我不過是借錢，又沒有做什麼歹事。」

祝老頭：「你再不滾蛋，我真要叫巡捕了。」他就要借仗外國人的威勢：「德國總督衙門的汪翻譯官，此刻在我客廳裏坐着呢！」

余家驪望着他的表嬸，滿臉求告的意思。

太太點了點頭：「表叔叫你走，你就走罷。」

余家驪祇得作了兩個揖，面上沒有半點光彩，踉蹌着走向花園去。

太太勸祝老頭：「你進去會客罷，不犯着和他計較。」

祝老頭：「他並不是不能混飯吃，借了錢給他，無非賭輸掉！想起從前的事，不是辛亥年革了命，我的官還要丟在他的手裏呢！」憤憤然進去了。

十一　同五

余家驪看見小姐，隔着亭子作了個揖，倒是至誠恭敬的樣子：「表妹，今天星期六，學校裏放假回來了。」

小姐回了禮：「是的；表兄怎麼好久不到我們這裏來了？」

余家驥：「咳！你的——」忽然縮住不説。

劉花匠和園丁等都望望他。

余家驥低了頭，在草地上踱了一轉，勉強笑着說道：「我也窮忙得很，不得常來跟表叔表嬸請安。」

僕人甲匆匆趕來，拉余家驥到一邊，遞給他一包東西：「這是太太給你的十塊錢，叫你快走，大人就要送客出來，別再讓他碰見了。」

余家驥收了錢，笑逐顏開：「還是表嬸念舊。大人「哼！」」故意高聲說給花匠們聽：「纔認識了兩個外國人連自己的表姪少爺都不要了！他看不起我，老實說，我還不願意尊重這樣的一個表叔呢！」

話還未完，祇聽大洋屋一個僕人喊：「預備汪老爺的車子，大人送客了。」

十二　同三

又見大門口停着一輛新的做篷汽車，車夫跳下地，開了車門伺候着。

十三 同五

余家驥四面張了張，有點窘：「我還是從後門走罷。」腿小悄悄地溜了。

僕人園丁們都失笑。

祝有爲陪着汪翻譯官緩步踱出來，態度謙和。

汪翻譯官：「你園裏的花木還不壞。」

祝有爲：「明年我還想多種幾株桃花。」

小姐跑過來，叫：「爹爹！」

祝有爲：「你回來了——過來見見汪老伯。」

汪翻譯官：「不敢當，不敢當之至。」

小姐靦腆：「汪老伯。」

汪翻譯官：「這是大小姐？」

祝有爲：「本來我們有五個孩子，三個大的，都沒有留住，現在祇剩一子一女了。」

汪翻譯官這句話沒有聽見，他一意注視着小姐；他見她嬌小而雅麗，不覺忽然有動：「在那裏念書？」

小姐天眞無知，也是兩目平視：「在山上天主教學堂。」

汪翻譯官對祝老頭說：「那個學堂辦得很好的。」

祝有爲：「管理極嚴，除掉星期六，平常都不許回家的。」

汪翻譯官忽然想起一件事：「祝大人，我新買了一輛汽車，今天天氣很好，我們何不開出去到海邊玩玩呢。」

祝有爲：「可是晚上——」

汪翻譯官：「現在離晚上還早着呢！」也許是有意的：「不妨請令嬡小姐一塊兒去。」

祝老頭看着她女兒：「瑞芬，怎麼樣？」

瑞芬小姐：「我要去的。」

他們都笑了。

瑞芬：「我在學堂裏悶死了。」

三個人一同走出去。

十四　同三

上了汽車，瑞芬坐在她父親和汪老伯的中間。

汪龍驛官吩咐：「到沙子口去。」

汽車夫應：「是！」踏動引擎。

十五　同五

劉花匠略停手裏的剪刀，抬頭望了他們一眼，冷笑了一聲：「哼——哼！」

十六　同三

喇叭「嗚嗚」一聲，那汽車風馳電捲地去了。（漸隱）

十七　山徑

（字幕四）那一晚德國總督居然光降——此後汪翻譯官更是不時前來——祝有爲自與當道結識，他的青島新居，也如德國炮台一樣安穩了——一冬匆匆過去，不覺又是春天——

（漸顯）樹上嫩枝透綠，山邊野花怒放，教讀李先生領着他的學生祝世杰，徒步登山游玩——到了一個轉角的所在，祝世杰還想上去，李先生立住了。

李先生：「那裏不好再走上去；上面就是德國人的炮台，向來不准中國人上去的。」

祝世杰應聲：「嘿！」

各自尋了塊山石坐下，將手巾揩了頭上的汗。

李先生休息了一會，偶然想起：「世杰，我聽見人說，你的令姊，不久就要許配給汪翻譯官；有

這個話麼？」

祝世杰：「也許會有這種事情的，可是我一點也不知道。」

李先生微嘆：「嗯?!」低頭沉思：

祝世杰：「為什麼？先生好像是不贊成這件事似的！」

李先生：「你們是世代書香，汪翻譯官是毫無根底的。」

祝世杰好辯：「這有什麼關係！現在一律平等，我姊姊豈但許配汪翻譯官不要緊，就是嫁給那藝花的劉花匠，又算怎樣呢！」

李先生無話可說：「當然，你的話也是不錯的」。（漸隱）

十八　同五

（漸顯）祝宅園內，桃花綻開，瑞芬捧着一個小花瓶，看着劉花匠在花間工作——在種種方面，她都比前「生長」了。

瑞芬：「劉花匠，等你澆好了水，請你替我折幾枝桃花，插在這個瓶裏。」

劉花匠：「留着這些好花在樹枝上不好麼，幹麼定要把花摘下來插在瓶裏呢？」

瑞芬聽這話，似乎有點感想，笑着問道：「你教我種花好不好？」

劉花匠：「你以爲種花是件很小很容易的事情麼？」

瑞芬：「不，可是我願意跟着你學呀！」

劉花匠：「你是不是花的好朋友？」

瑞芬不解：「好朋友！」

劉花匠：「你要學藝花，先得十分的愛花呀！」

瑞芬故意裝些玩皮：「等我問問自己看！」

僕人甲忽然走過來。

僕人甲：「大人在那邊亭子上，汪翻譯官來了。」

瑞芬未必高興：「知道了。」

傭人甲：「大人請小姐就去。」先走了。

水壺裏的水完了，劉花匠稍露不耐煩的神色。

瑞芬把花瓶遞在他的手裏：「這是我的花瓶，我供在自己房裏的；請你替我插滿了花，就拿來給我。」轉身去了。

劉花匠：「哦！」看着手裏的花瓶。

在花園的另一角，亭子裏，汪翻譯官已立在那裏等候；祝老頭見女兒來，索性迎出來。

祝老頭匆匆吩咐瑞芬：「汪先生要問問你學校裏的情形。」看着他女兒說：「你們在這裏談談罷。」

瑞芬便對汪翻譯官鞠躬。

祝老頭對女兒：「我去去就來，陳老伯在書房裏，他明天上北京去，我有東西要託他帶去呢。」轉身走了。

汪翻譯官笑嘻嘻地：「小姐請坐。」

瑞芬一步步挨上亭子。

汪翻譯官拖過一張籐椅：「請這邊坐。」

瑞芬看她父親時——他剛走上大洋屋的台階，開門進去——瑞芬祇得坐下。

汪翻譯官對瑞芬的態度，很是有些特別。譬如說，劉花匠和小姐說話，是沒有多大禮貌的，見得他是個粗野的人物；可是在他的粗野之中，倒流露出真直的性情；你和他在一起祇覺得他可親，決不會防他來害你。但在汪翻譯官，好像一切帶些虛偽：表面上溫柔文雅，心中或者不懷好意；愈是他做作出十二分的禮貌，不知不覺地愈會使得人家中心惴惴！他現在對小姐，比對她的父親，更加恭敬了。

汪翻譯官：「你們學校裏，平日可以請假麼？」

瑞芬：「有緊要事情，大約可以的。」

汪翻譯官：「沒有什麼，下星期我想請小姐遊一趟勞山，星期四就去，最好在山上住兩天回來，督大人也高興去的。」

瑞芬不響。

汪翻譯官：「一路上果木樹正是開花的時候，着實可觀呢。」

瑞芬還是不響。

汪翻譯官：「這樣好的春天，關在學堂裏念書，未免是太苦了。況且像小姐這樣」自己笑了一陣：「難道還要讀畢了業，去做一個傳道的姆姆麼？」

瑞芬現在是多少有點知識了，始終不則一聲——汪翻譯官到此也覺到有點窘——四目相視，無話可說，無事可做——半晌，瑞芬忽然看見——亭角一株紅杏，已經開着花——立起身去採夠不着，索性爬上欄干去——汪翻譯官連忙過來，意欲扶她——她偏不要扶，用力攀樹——不料失足滑下地來，「雌的」一聲，衣服撕了一塊而且跌坐在汪翻譯官身上。

瑞芬笑不可仰：「哎喲，我怎麼啦！」

汪翻譯官：「不礙不礙。」

瑞芬笑着低頭看：「衣服也撕破了。」

汪翻譯官：「還好，不大一塊。」

瑞芬：「你瞧，劉花匠叫我不要摘花的：不聽他的話，上了當了！」

汪翻譯官：「劉花匠？」

瑞芬：「家裏開着花園，常來替我們藝花的！」

汪翻譯官：「唔！那個——他的花園。恐怕早就沒有了罷！」

瑞芬抓住衣上破的一塊：「我進去換衣服去。」

汪翻譯官：「不忙。我還沒有告訴你，今天晚上德國大飯店，有寶蓮女士演的偵探長片——」

瑞芬是跑出亭子了——汪翻譯官祇得跟了去。

這時劉花匠捧了一瓶花過來，喊著：「小姐小姐」。——但是瑞芬沒有瞧見，已是走上台階進去了——恰巧汪翻譯官蹚過來，劉花匠率眞地竟把花瓶遞給他，說道：「這是小姐要的一瓶花，請您老給帶進去罷。」

汪翻譯官接過花瓶：「你這瓶花，是交我替你拿進去的麼？」不等劉花匠回話，抬起手把瓶摜得粉碎，罵：「你是什麼東西！」

劉花匠也勃然變色。

汪翻譯官：「混賬，沒有規矩，你忘記你自己是什麼啦！」

劉花匠正要反唇相譏。

汪翻譯官已跳到台階上，立定了再罵：「一個底下人竟敢這樣子？你再敢混賬，叫巡捕來抓你到衙門裏去！」

劉花匠大嚷：「什麼叫底下人，我們是靠手藝吃飯的。你纔是底下人哪，德國人的奴才！」

汪翻譯官罵：「王八蛋！」趕下來要打他。

劉花匠也待衝上前去，忽然僕人甲過來，一把將他抱住。

僕人甲：「你家裏有人來找你。」

劉花匠一呆，却不肯信：「你別——」

僕人甲：「誰還能哄你麼？你兄弟來了，在後門口哭！」

劉花匠還是將信將疑。

祝老頭這時也來勸住汪翻譯官：「小人們，何必同他們一般見識！」

汪翻譯官：「豈有此理，豈有此理，這種野人，你還可以用麼？」

祝老頭顧着他說：「是不好再用了。」

十九　同六

那教讀的李先生和他的學生祝世杰，立在窗戶邊向外面張看。

祝世杰：「現在一律平等，拿一個花瓶，也未見得失了身份，何必還要擺這樣十足的官腔」？

李先生不言，祇搖頭嘆息。

二十　同五

劉花匠曉得家裏眞有人來，要走了，轉身對汪翻譯官說：「你等着罷，你仗着外國人的勢，看你強橫到幾時！」領着僕人甲走了。

汪翻譯官：「什麼東西。」

祝有爲對汪：「請裏邊坐罷！」

汪翻譯官：「現在愈弄愈不成話，一點王法都沒有了。你們中國是革命共和，這裏青島還是德國人的世界，德國還是有皇帝的。」

祝有爲：「請裏邊坐罷。」

一同進去。

廿一 同八

劉弟：「我們家裏來了好些人，巡捕也有，德國人也有，媽叫我喊你快回去。」

劉花匠：「他們來幹什麼？」

劉弟：「這是逼着我們搬家呀！」

劉花匠拔脚就走。

廿二　同七

陳觀察雪白的鬍鬚，大約也是一位遺老，坐在大洋椅上發牢騷：「自從共和之後，鬧什麼自由平等，舊的禮法道德，一起不要了。弄到今天，竟不知道，那個是對的，那個是不對的；那個是可以做得的，那個是不可以做得的！一個種花的花匠，也竟敢這樣放肆了！」

汪翻譯官特地對祝老頭說：「無論如何，這個劉花匠刁滑得很，以後令嬡倒是不可同他多說話了。」

祝有為：「我決計停歇他了！」

廿三　樓上臥室

瑞芬伏在床上哭。

祝太太勸慰她：「何必如此，這是什麼了不得的大事。」

瑞芬哭着道：「可是那個花瓶是我的，汪先生爲什麼打碎牠！」

太太何嘗不曉得瑞芬的心事，微微地嘆口氣說：「還是小孩子的脾氣！」（漸隱）

廿四　劉家花園

（字幕五）爲了外國人的軍事需要，小民便不能保全他們的田園家宅了！

（漸顯）很精緻的一個花園——北面一所住屋——住屋門前亂哄哄站着十幾個人，有兩個穿着青島德國巡捕的制服——門前箱籠桌椅，橫七豎八堆着滿地——屋裏還是有人不斷的扔出來——一片嘈鬧的聲音。

廿五　劉家屋內

劉花匠被兩三個人拖着，頭髮也亂了，衣服也破了，滿臉都是血，對一個年紀大一點的巡捕道：「咱們都是中國人，請諸位評評理看。」

老年巡捕：「衙門裏關照你搬家，有三個多月了，給你官價的，你幹麼不搬！」

劉花匠：「官價，官價！我們這個花園一年多少出息，比尋常山地價錢高許多呢！隨便給幾個官價，就給收買了去麼？」

老年巡捕：「這個我們管不着！」

劉花匠：「我們一家六七口人都靠牠吃飯呢，我們不搬！」

老年巡捕：「我們還不替你搬了麼？」

劉花匠：「我們是世世代代住在這裏的，德國人沒有來就住在這裏的！現在因爲山上蓋了個炮台，反而把我們趕走麼？」

老年巡捕：「這裏離炮台太近了，怕你這裏藏着東洋奸細。」

少年巡捕：「得了，跟他多說些什麼！抓他上衙門裏去。」

幾個人糾結做一團，正在不可開交——

劉母掛着眼淚，從外而走來，立在當門大喊：「諸位不用打人，我們搬了！」

衆人還糾結着不放手。

老年還搶也喊：「他們肯搬了。」（漸暗）

廿六 同五

（字幕六）一九一四年初夏。

（漸顯）一個月夜，瑞芬坐在草地上，劉花匠倚樹而立，半晌兩個人都不說話——最後

劉花匠嘆口氣說：「我也不見得眞是怎麼樣的愚笨呆蠢，人家對我的好意，我會全不明白。我也是一個有感情的人！」

瑞芬低着頭，盈盈欲淚。

劉花匠：「也許這樣最好！你好像是樹上的花朶，我好像是樹根的泥土，我和你中間到底是

隔着一大段呢！」

瑞芬不欲聽：「你們這回是搬到那裏去？」

劉花匠：「我們全家搬到關外黑龍江去！那裏地廣土肥，大麥大豆，出的都是好東西！那裏到底是咱們中國的地方，沒有外國人造了炮台趕走我們！」

瑞芬：「幾時回來？」

劉花匠：「外國人一天在青島，我們是一天不回來的了。」

瑞芬默然。

劉花匠取出一包東西：「小姐，這裏一樣東西，是我送給你的。」打開紙包：「上回有人打碎了，我現在賠你的。」

瑞芬驚喜：「一個花瓶！」

劉花匠：「等我來替你摘點花插在裏面。」眞的起身摘花。

廿七　同七

太太在窗口瞭望，一面對諷老頭說：「讓他們說一回話有什麼關係，他明天全家到黑龍江去不回來了。」看了又歎笑：「簡直像兩個小孩子一樣！」

諷老頭：「放縱自己的女兒到這步田地，人家要罵我們是老混蛋了！」

諷太太：現在是這樣的世界。在從前，瑞芬同那無親無眷的汪翻譯官，見面來往，何尚不要被人家駡混蛋呢！」

諷老頭：「在我們年輕的時候，這種事聽都沒有聽見過。」

諷太太：「世界是在改變着呢，改變得太快了！」（漸隱）

廿八　炮台山

（字幕七）民國三年秋間，歐洲大戰爆發；青島德人，懼日軍侵襲，亦積極備戰。

（漸顯）秋風吹起，烏雲滿天，月亮稍微透光——山頂大炮邊，立着三五個德國軍官，手持千里鏡遠眺海面。

山旁軍用路上，有小隊德兵，匆忙行走。

山下空地上，一百多個穿着短衣的中國人，像是農夫工人模樣的，被幾個穿着青島德國巡捕制服的中國人，推來拖去的編排列隊——汪翻譯官此刻做了華工大隊長了，嶄新的德國式軍服，掛了柄指揮刀——立在高處，反背着手，指揮着，監視着。

一個身材矮小的巡捕喊令：「報——數！」

可是這羣人莫明其妙。

汪翻譯官見了頗惱：「渾蛋，眞是一羣渾蛋！」大聲喊：「數呀，你們數呀！」

巡捕厲聲叱：「數呀，一，二，三，四，五，數呀！」

工人甲：「一。」

工人乙：「二。」

工人丙：「三。」

工人丁：「四。」

工人戊：「五。」

工人己：「六。」

工人庚：「哦——六。」

巡捕上去就是一個嘴吧，罵道：「怎麼還是『六！』」工人庚身材魁梧，是個有氣力的，但他看見打他的人是個巡捕，祇得忍受着，不敢強。

巡捕又喊令：「報數！」

第一隊「一二三四五六七八……」的數完了——接着是第二隊數——第三隊數。

汪翻譯官命令近身一個巡捕：「你快領一隊六十個人，到滄口那面去，掘壕溝鋪鐵絲網！」

巡捕行了一個軍禮，答應：「是。」（漸隱）

廿九　同三

（漸顯）有小隊德兵，在馬路上行過。

三十　同廿三

瑞芬微微的拉開窗簾，向馬路上張望：「又是一隊德國兵過去了。」

太太也走來看：「恐怕這裏眞要打仗了。」

瑞芬憂急：「中國人怎麼得了呢！」

太太嘆息：「庚子那一年我剛在北京，德國兵我也見過不少了。在打仗的時候，那一國的軍隊是文明的！」

瑞芬低頭不語。

太太爲難：「你的兄弟世杰，偏偏又在這個時候病了，還在醫院裏不能出來。我們扔下了他逃難，也不忍心呀！」

兩人相對悄然。

卅一　同七

陳觀察坐在椅上，祝有爲在室中轉踱，好久都不言語。

陳觀察立起身來，待要告辭：「年翁，不是我再三的要勸你走，這裏已經不是什麼世外桃源了！」

祝有爲着實委決不下。

陳觀察：「德國人雖是兵精炮猛，未必能永遠靠得住，東洋人也是很利害的。」

祝有爲似乎有點動心——但轉身一看那櫥中的宋版書——壁上的字畫——案頭的古玩——念頭又換；指點着說道：

「我一生精力，都在這裏；我一走動，那裏還能保全！就使日本人來的話！」想了想，像是很有把握：「從前我在北京的時候，曾經和他們公使館裏一位書記官吃過酒，他很賞識我所做的詩的！」

陳觀察見他執意不從，祇得罷休，慢慢走出去：「我們一家一定走的了。回來再見罷」。

祝有爲：「兵事平了，回來再見。」

一路陪送出去。

卅二　穿堂

兩個人慢慢的走過穿堂——————就着心事的人，比尋常格外沉默，客套話都不願多說——————

這時祝太太和瑞芬從樓上走下來，看見陳觀察，便在半樓梯立定了，趕緊招呼。

瑞芬喊：「陳老伯。」

陳觀察：「唯。」

祝太太：「陳大人這樣晚還出來？」

陳觀察：「我們明天一早趁火車到濟南去，今晚特爲來跟祝大人辭行。」

祝太太：「哦。」

忽聽外面台階上，有好幾個人的脚步聲音，只見那戎裝糾糾的汪翻譯官衝進門來，後面跟着一個巡捕一個汽車夫，掮着一隻皮箱，提着大小三個皮包。

汪翻譯官吩咐他們：「放在當地好了。」

兩個人把行李放下，立即轉身出去。

陳觀察，祝有爲都向他彎腰招呼；自管走出去了。

汪翻譯官除了軍帽，拭著頭上的汗，過來對瑞芬說：「好兩天沒有工夫來拜望你們了。」

祝太太：「消息怎麼樣？」

汪翻譯官：「好得很，好得很。德國一定大打勝仗；不用三個月，可以把全世界征服了。」

馬路上有那撥汽車的喇叭聲音。

汪翻譯官忙戴上軍帽。

瑞芬問：「青島有危險麼？」

汪翻譯官：「有什麼危險！你看，我現在搬來和你們住在一起，保護你們，還不放心麼！」

這話很是奇怪。瑞芬不覺一怔。

外面汽車喇叭的聲音，催得很急。

汪翻譯官：「今天太忙了，我還得親身到滄口去一趟呢！」轉身就走。

祝太太和瑞芬，慢慢從樓梯上下來，走到花廳裏去。

卅二　同五

祇有爲剛從大門口送了客回來，碰見汪翻譯官匆匆的走出去。

汪翻譯官無暇停留，祇回頭說：「我還有好些行李，沒有拿來，明天再說——」

祇有爲轉身立定了，看他出去。

卅四　同三

只見大門口停着一輛汽車引擎已經開動——一個德國下級軍官，十分不耐煩的樣子，在門前走轉——看見汪翻譯官出來，他先跳上車去坐好了——汪翻譯官加緊的搶出去，也跳坐車上——門口一個巡捕，就是方纔替他拿皮包的，向他行禮，他也沒有理會——汽車開了。

卅五　同七

瑞示問她的母親：「他爲什麼把行李搬來？」

祝太太：「這裏離炮台近，進出的兵士們多，他住在這裏，可以多一點照應，也是保護我們的意思。」

瑞芬默然不語。

忽聽得砏砏兩響，聲音甚大，花廳的玻璃窗都被震動——祝有為從外面進來，面色慘變——祝太太也發急了。

祝太太：「這好像是開炮的聲音吧？許是試炮？」祝有為不答，呆站在那裏，若轉念頭的樣子——接連又是「拍拍拍」的許多聲，像是機關鎗。

瑞芬：「這又是什麼？」

祝太太祇顧搖頭道：「不好，不好！」

祝有為纍然道：「走罷，快些走罷！到天津許家大伯那裏去！」

瑞芬到有顧慮：「不過弟弟病着在醫院裏，怎麼走呢？」

祝有為：「你們先走，我，我在這裏陪他！」

祝太太愕然，注視祝有爲——他卻眞有此意，很堅決的樣子。

祝太太：「那不對的，我們大家一起走。」

祝有爲上前拉着她手臂：「你——你——你聽我說，瑞芬年紀輕，吃不起——驚駭的！」看看她有用意的說：「你是極聰明的人，難道還不明白我的意思麼？」

祝太太覺得這話也有道理，低了頭尋思。

瑞芬走過去，拉住她父親：「不行，不行。做什麼爲了我一個人逃難！要走大家走；爹爹不走，我是不走的。」

祝有爲：「小孩子，不要瞎鬧！」

瑞芬：「我不怕的，頂多死就是了。」揪住不放——

祝有爲急切中沒有方法使得她了解——正在不能解決的時候，李先生汗淋喘急的走了進來。

祝有爲急問：「你在外面，打聽到什麼消息麼？」

李先生：「不好，十分的不好！輪船是上星期一就停班了。我剛從車站上來，明天早上開濟南的火車是最後的一趟，以後火車也不開了！」

祝有爲：「火車也要斷了麼？」

李先生：「車站上裏裏外外都是人！裏面是有錢的有行李的逃難的人；外面是沒錢，沒法逃，沒地方逃的看熱鬧的人！聽說日本人要在龍口登岸，正式開仗也快了。」

祝有爲轉身對祝太太和瑞芬：「你們快收拾東西去罷！」

李先生聽得祝老頭叫她們走，又驚又喜。

瑞芬：「我不走，我要跟着爹爹和弟弟。一炮打來，就是死也死在一處。」

祝有爲着急：「這不是一炮打來的事，男人不成問題，女人是兩樣一點的。」

李先生也道：「這話不錯，太太和小姐是可以走了！」

祝有爲對祝太太說：「兒子女兒，我們還不都是一樣喜歡的。我在這裏照管兒子；女兒就託付給你了！你勸勸她罷！」

祝太太心裏也難受，但這是無可奈何的事，祇得硬着心腸勸道：「瑞芬你聽了你爹的話，不要再添加他的煩惱了。」

瑞芬：「爹爹，我今天纔曉得——世界上——有這種的——悲慘痛苦——的事。」投在她父親的懷裏，竟是哭起來了。

祝有爲撫着她的頭：「瑞芬，好孩子，你快要長成一個很美麗的小姑娘了！以後你一切總得聽從你母親的話；你母親是個很了不得的人，她決不會錯的。」

瑞芬收了淚：「我永遠孝敬母親，服從母親的。」

祝有爲：「快去收拾東西罷。」

母女兩個不得已登樓去了——李先生目送她們出去，不禁神往——尤其他對於瑞芬，語中大有傾羨之意。

祝有爲問他：「李先生，你們年輕人，對於現在這種局勢，意見怎麼樣？」

李先生半晌不答，最後，很嚴重的道：「還不是『以暴易暴』！鬼同鬼打架，吃虧的是窮人！中

國人反正是白白被犧牲就是了。」

祝有爲點頭：「是的，鬼同鬼打架，吃虧的是病人！咳！」

卅六　同廿三

祝太太急急的收拾行李——將一個小的鐵的首飾盒，放在皮包內，上面鋪幾層衣裳——瑞芬拿了兩個大的報紙包，也來放在裏面，佔去了許多地位。

祝太太皺眉：「這是什麼？」

瑞芬：「我的小照，和一個花瓶。」

祝太太：「此刻我們還帶這種不要緊的東西！」

瑞芬：「花瓶是人家送給我的！」

祝太太：「逃難時候，人多擁擠，這種東西，最容易打破；不如留在這裏，倒不會弄壞的，你快點拿了出來！」

瑞芬照辦，很勉強的把兩樣東西拿了出來，拆開紙包——鄭重地愛惜地放在壁爐上面的架子上。

祝太太笑道：「你又不會收拾東西，還是下去陪着爹爹說一回話罷」。她看一看架上的鐘——正是一點三刻——便道：「火車七點鐘開，我們四五點鐘就得到車站去的。」

瑞芬真的開門走出——恰巧一個女僕從外面進來，想幫着做事——祝太太揮手叫她去：「你們忙了一天，歇歇去罷，東西我自己會收拾的」。女僕轉身退出——祝太太一個人忙着收拾行李——一個皮包裝滿了蓋上——（化入）不久，兩個包皮，一個衣包，都已收拾好了。——（化入）

卅七　同七

一個衣包兩個皮包都放在當地——祝太太轉身關上了門，看一看牆角的鐘——還不曾到三點。

祝有爲：「怎麼祇帶這一點東西？」

祝太太：「多也不好拿。幾件隨身穿的單夾衣，我的一小盒首飾，五百塊洋錢。其餘的要緊東西，原都在鐵箱裏；鑰匙交給你。」

祝有爲接了鑰匙：「衣裳還好多帶幾件。」

祝太太：「橫豎不久就要回來的。況且收拾東西，也得從容定心，今晚時光是多麼的寶貴，我還有好些話對你說呢！瑞芬呢？」

瑞芬睡在一張大洋椅上。

祝太太：「她倒睡着了。」過去將半扇窗關好——回身坐在大沙發上，輕輕的喊祝有爲：「來，你坐到這裏來。」

祝有爲放下手裏的書，走過來，一面問道：「你有什麼話要和我說？」

祝太太等他坐下，看着他，心裏像是有許多話要說，忽然自己失笑，伸手過去，拉着祝有爲的手「你看，」又笑：「其實，我也沒有什麼話再要對你說！我們兩個人說話說夠三十多年，說的眞是

不少了。來，你靠近些，我坐着，拉着我的手，我們就這樣坐一回罷。」

他們老夫老妻，也像青年愛侶似的，拉着手默坐着——（化入）牆角的站鐘，將到四點——他們始終是握着手坐着——鐘上，一個報時鳥伸出頭來，「喔喔」叫了四聲，又縮了回去——祝太太瞿然驚醒，立起身來。

祝太太：「四點鐘，我們該走了。你不必送，叫李先生送送罷，他倒也是精明強幹的。」

祝有爲點頭稱是，便去按電鈴，喚僕人。

祝太太推瑞芬：「瑞芬，醒醒，快醒醒，我們要動身了。」

瑞芬欠伸而起。

一個僕人開門進來。

祝有爲：「請李師爺來。」

僕人應：「是。」走了。（漸隱）

卅八　青島車站

（漸顯）各節車上擠滿了都是逃難的人——祝太太和瑞芬，好容易擠上一輛三等車——挨到一個窗口，想叫李先生把衣包皮包等從窗口裏遞進去——在十分嘈雜的人聲中，忽聽有人高喚「表嬸表嬸。」

瑞芬傾耳而聽：「還是余家表兄的聲音罷！」

祝太太四面尋看，只不見他在那裏——但又聽見喊「表嬸表嬸，我曉得你們一定要逃走的；可是我沒錢，要走也走不了。」

李先生正在用力的將一個包推進窗口裏去——踮起脚來看時，彷彿看見余家驥伏在車站盡頭靠馬路的柵欄上，拚命招手。

李先生傾對祝太太說：「正是你們令親，正是他！在那裏招手呢！」

祝太太搖頭歎息。

那一邊，余家驥擠在車站柵欄外許多衣衫襤褸看熱鬧的人叢中，看著這邊高聲極喊：「表嬸，給我幾個錢化化，好不好？」

他的左右四周的人，看着他，覺得奇怪。

一聲口笛——車守掌起綠旗—車頭轉動——一列火車慢慢開出去了。

余家驪還在那裏張望——那看熱鬧的人，漸漸有走散的——再一看——火車已是開出站了。

余家驪甚覺沒趣，正待轉身回去，忽聽有人喊「余——余——余。」——抬頭看時，原來是李先生擠過來了。

余家驪招呼了一下：「李先生，是你送她們上車的。」

李先生直捷痛快的將四張鈔票遞在余家驪的手裏：「這二十塊錢，是祝太太給你的，她說，她也在難中，不能給你多留錢。」

余家驪得到這個意外的好處，樂得嘴都合不攏來，看着錢道：「還是我們表審不錯。」得意。

李先生看見馬路上那些彷徨的人們，不覺慨嘆：「明天真的打起仗來，我們還不知道怎麼樣呢！」

余家驪：「你怕亂麼！嘿，我纔樂呢！青島愈亂愈好！」

李先生瞪着他。

余家驥：「你瞧，我的表叔，那位」咬緊牙齒的說：「祝大人！他以為那德國人有炮台、軍艦、海軍、陸軍，就永久可以在靑島稱霸逞強了！他那麼大年紀，又做過大官，平常對自己人官架子不知擺得多麼大呢！掉過頭來，卑鄙無恥的拍外國人的馬屁！想借仗汪翻譯官的勢力——嚇，呵呵」！還是冷笑：「還打算把女兒配給汪翻譯官；要不是打仗的話，過了冬就要辦喜事呢！現在我看你們都完了！」

李先生着實厭惡他，便說反話：「你這人眞不錯，眞不會幸災樂禍！交朋友就得交你這樣的好朋友，幫親戚就得幫你這樣的好親戚！」

余家驥正容：「李先生，對你說了能，這樣兵荒馬亂，正是大丈夫得志的時候。在這時候，我再不能有點成就，那眞像我們表叔說的，太沒有出息了。你等着瞧能，以後我用不着親戚幫助了。」把二十塊錢往袋裏一揣，很狂傲的揚長去了。（漸隱）

卌九　大衙門

（字幕八）民國三年冬。

（漸顯）漸青島總督衙署屋頂旗桿上，卸下了德帝國底紅黑白的三色旗，扯上了日帝國底紅圓白地的太陽旗。（漸隱）

四十　同三

（漸顯）祝府門前，來了三輛汽車——跳出十幾個人，有的穿着青島日本警察的制服，有的穿着便衣，但手裏拿着手槍——其中一個是余家驥——他領着這羣人形勢洶洶的進去了。

四一　同六

李先生又伏在書案上寫帖子，什麼「吉日申刻潔樽恭迎憲駕，」什麼「晚生祝有為頓首拜」——忽聽得室外人聲嘈雜，李先生停了筆聽。

只聽得一個陌生的聲音大聲說：「這是軍部的命令……對啦，是大日本海軍司令部下的命令，請祝大人到我們署裏去一趟……對啦，請您去說一句話。」

李先生忙放了筆出去。

四二　同卅一

十幾個警察偵探等圍着祝有爲——他雖然驚訝，態度還算鎮靜。

一個爲頭的人：「最好請您上署裏去一趟，跟我們官長談談。」

祝有爲點了點頭，輕輕的說：「可是我今天稍爲有點事情，晚上我請你們總督衙門裏幾位書記官吃飯。」

那爲首的人聽了不響——忽然一個人從花廳裏奔出來，很得意的樣子。

來人：「報告隊長，搜着證據了：軍刀手槍軍衣，還有好些文件，都是德國文的，在那個屋子裏。」

隊長便親自去看。

四三　同七

那花廳裏早已換了樣子，大沙發推過一邊，當中放着一張鐵床——床上堆着汪翻譯從前穿的那身德國式軍衣——床欄上搭着皮帶和那柄指揮刀——床前几上放着幾册德國書和一支手槍——書桌上攤着不少紙張，有些有德國字，有些沒有。

隊長指着那些文件：「把這個都帶囘去。」

便衣偵探：「是。」

隊長轉身走出——面孔鐵板，不像以前和藹了。

四四　同卅二

隊長出來，對自己人講：「東西都有了，可不是一個祕密機關麼？」

衆人齊應：「是。」

祝有為忙解釋：「那都是借住在這裏一位汪翻譯官的東西；」看着李先生「我這裏的人都曉得的。」

李先生證明：「是的。」

隊長裝出客氣：「請你跟我們官長說罷。」吩咐手下人：「你們攙扶着祝大人出去。」

手下人就不大客氣了。

祝有為雖然遭遇禍事，但究竟是有身份的人，氣度尚見從容——衆人拉他走——李先生也跟了出去。

四五　同五

他們走下台階，只見余家驤迎上來，對着祝有為嘻皮笑臉的，叫一聲「表叔。」

祝有為看見他迎在此，心裏全明白了，回頭囑咐李先生：「這裏一切祇好都拜託你了。」聲音稍為顫顫，

流露一點情感：「世杰還在德國醫院裏呢！」若無其事很安閒的走出去。

李先生呆立着，不久聽見大門外有一輛汽車開動的聲音——回身看其餘的警察偵探，又紛紛入屋裏去。

李先生拖住余家驤探問：「到底爲什麼事？」

余家驤：「有人報告日本海軍司令部，說老頭子做德國人的奸細；在家裏設立秘密機關，跟德國人通消息。」

李先生睜大兩目，瞪着他：「你曉得沒有這種事情的。」

余家驤：「別那麼瞪着我呀！這與我沒有關係。日本人因爲我熟悉青島的情形，派了我一名高等稽查。上頭命令，我不能不領着他們來呀！」

李先生竭力制住他的氣憤：「現在捉了他去，怎麼樣呢？」

余家驤：「那得瞧上頭的高興了！不過，這裏房子離炮台太近，無論如何是充公的了。李先生，是你的東西，快些收拾了拿出來，他們就要封門的。」

李先生本來不願再和他多講了，轉身就走。（漸隱）

四六　火車中

（漸顯）膠濟鐵路的一列客車，向青島進行着——車廂中，祝太太和瑞芬，雜坐在乘客裏面——她們是經過憂患的了；眉宇間現出一種幽鬱。比從前安樂時候，好像換過一重人格了。

祝太太思慮着：「青島剛被東洋人打下來的時候，你爹爹倒有一封信到天津的，何以這一個多月，一點信息沒有呢！」

瑞芬也無從回答，祇看着窗外景物，飛一般的過去。（漸隱）

四七　同三

（漸顯）那祝府門口的兩扇鐵門，關得緊緊的——裏面可看見，久已是上閂加鎖了——祝太

太和瑞芬走來叩門，沒有人應——按電鈴，也沒有人應——大聲喊「開門」也沒有人應——瑞芬用力搥門，搥得震天介響。

一個穿著青島日本警察制服的中國人，過來干涉：「幹什麼，幹什麼，裏面沒有人。」

祝太太和瑞芬都不能相信。

警察：「這是一所充公的房子，不久要開日本飯店，還沒有佈置好呢！」

瑞芬問：「那原來住在裏面的人呢？」

警察：「什麼原來的人。」

瑞芬問：「原來住在裏面的姓祝的呢？」

警察：「我也摸不清楚，我們都是剛從大連調來的——你們別再敲門了」。說畢自去了。

祝太太和瑞芬都驚呆在那裏——祝太太別轉頭，眼淚奪眶而出。（漸隱）

四八　吉陞棧門前

（漸顯）報紙上登着一則尋人的廣告：

「祝有爲同子世杰鑒，瑞芬與母，到青已三月，遍尋父親不見，現暫寓大鮑島吉陞棧廿六號，見報請速來會面或通信息。」

李先生和祝世杰拿着這張報來尋訪他們——看見此處門口寫着「吉陞棧」，便走了進去。

四九　廿六號的外間

那從前在祝府種園的陳二，手裏也拿着這張報，對祝太太和瑞芬說：「小人陳二不敢說瞎話，太太您再賞我十塊錢。」

祝太太默然有頃：「老大人總是找不回來，錢可是化了不少啦，冤枉錢！」

陳二：「有人說，在嶗山廟裏，眞的碰見過的；我再去一趟，准可以把老大人找回來。太太再給五塊錢罷！」

祝太太躊躇了一回，長嘆一聲，終於拿出五塊錢，放在桌上。

這時候外面一個人衝進來，看見瑞芬叫「姐姐」，看見祝太太叫「媽媽」，正是世杰。

祝太太看見世杰，喜出望外，捧着他的頭，喊個不住：「世杰，世杰，世杰。」

這時李先生也跟了進來，鞠躬：「太太。」

祝太太忙立起答禮。

李先生：「小姐。」

陳二機警：「你瞧，少爺不是先回來了麼？李先生也來了。」手忙腳亂的拿起桌上的五塊錢，慌慌張的就走了出去。

李先生瞪着他，不斷的搖頭。

瑞芬問世杰：「爹爹呢？」

世杰呆住，慢慢的臉色變了，最後：「你們問李先生罷！」

李先生容色也改了——祝太太不由的顫慄——瑞芬睜大了兩眼，提心吊膽的望着他，只聽他黯然的說道：「尊大

人好久沒有下落，有人說還在大連，有人說已經去世了。」——瑞芬猛然倒伏在桌上，失聲哭了。（漸隱）

五十 酒樓上

（字幕九）江山換主，人事全非！但歲月如流；桃花依然盛開，又是三春時節。

（漸顯）酒樓一角，立地的大花瓶裏，滿插着盛開的桃花——李先生和余家驥，促膝密談。

余家驥：「她們來了好久，我真一點都不知道！我衙門裏公事忙，向來是不看報的。」

李先生：「她們現在求余先生幫一個忙。」

余家驥皺眉：「她們想領回那所房子，事在人爲，未嘗不可以做到！可是她們提什麼辦法呢？」

李先生：「她們現在困苦極了；帶出去的幾個錢早已化完，首飾也都當完賣完了！祇想把這所房子，要回來賣幾個錢，將來好生活。許多充公的房產，近來都給原主領了回去，

「現在人為！事情要辦好了，她們願意送給你老先生，賣價的一半！」

余家驥臉上沒有不高興的樣子：「錢倒是小事，我現在有的是錢了」！忽然想起一樣東西，便從懷裏摸出一個皮夾，再從裏面取出一張小照來，自己看了，又遞給李先生看：「我給你一張東西看看。」

仍把小照藏起，一半自言自語的說：

李先生接過一看——這是瑞芬的小照——大為詫異：「這是祝小姐的小照！」

余家驥點頭：「就是封門的那一天，我在樓上一個房間裏找到的，我一直藏在皮夾子裏。」

「從前他們闊，做官的！我窮，常找他們借錢幫忙，我配不上她！可是，我老是這麼想着，幾時有一天，我也闊起來，讓我來幫幫他們的忙，那就行了。」

李先生聽他講這種話，甚為難受。

余家驥偏又問他：「我還沒有正式的太太呢！」指指他手裏的皮包：「我跟小姐，你贊成這件親事麼？」

李先生十分痛苦，勉強說：「贊成的。」

余家驥：「我想自己去見表嬸。」

李先生：「後天罷。她們今天出門，看她們從前的那所房子去了！」

余家驥：「哦！」他愈想愈氣，有點出神了；隨手從瓶裏拔一枝桃花，執在手裏玩弄，對着李先生傻笑個不住。

（漸隱）

五一 同三

（漸顯）祝府現在改爲一個東洋酒店了，大門口，一邊掛着一塊牌子——一塊寫着「春花御料理」，一塊寫着「軍人俱樂部」——祝太太，世杰，和瑞芬走到門口，看見這種完全改變了的排場，逡巡着不敢進去。

一個侍者模樣的出來問：「你們要什麼？」

世杰囁嚅着：「我們不吃東西，進去看看行麼？」

侍者：「看看不要緊。」

他們三個人，纔敢進去。

五二　同五

那花園裏整理得倒還雅潔——雖然還是春天，但氣候和暖，許多草花都開了——草地上，亭子裏也陳設着幾張桌子，想是預備客人們喝啤酒的——從樹到樹，繫着鐵絲，掛滿了各色各樣的日本燈籠——祝太太等，一路慢慢的走進去，一路觀看，不勝感慨——瑞芬尋見那株她從前看見園丁們澆水的桃樹，現在又是和從前一樣的開滿了花了——所不同的，就是樹上添了一個日本燈籠——她們走進大洋屋去。

五三　同七

花廳裏舖上地席了；原來的沙發洋椅都已搬去，另換了日本的錦墊與矮几——可是祝老爺所喜歡的字畫，還有幾幅，留掛在壁上；也改移地位了——她們來便進去，轉身

登樓。

五四　同廿三

樓上臥室，也重新佈置過了——床櫥等都已移去，擺了大餐桌椅，改成一間西式的餐室——他們進來，四周看了一轉，尋不着舊日的東西——祇有那壁爐上面架子上，那劉花匠送給瑞芬的花瓶，仍然還在——裏面又是插滿了桃花——瑞芬走過去，捧瓶在手，看了又看，不覺傷心起來，失聲痛哭；那花瓶幾乎跌落在地——世杰忙接過花瓶，勸止她不要哭——瑞芬也自知不對，努力克服自己，拭乾眼淚——這時一個年輕侍者，已經聞聲趕來。

年輕侍者查問：「幹這麼？」看見世杰拿着瓶在手，一把奪了過去，放還在架子上，發話道：「這裏都是外國人的東西，不許人家亂動的！曉得麼？」

世杰也不服起來，要和他爭：「看看有什麼要緊！這裏本來是我們——」

祝太太忙拉住他：「現在你用不着多說！」（含笑對侍者：）「你說得對，你說得對。」

年輕侍者：「外國人的東西，打爛了，你們賠得起麼？老實看看好了，不要動手。」

祝太太等再也不言語，三個人攜着手，悄然轉身走了。（漸隱）

五五　同四九

（漸顯）李先生手裏拿着幾件公文，靠着圓桌默坐着——瑞芬依舊站立，眼睛雖看着外面，心裏祗在很苦的轉念頭。

李先生指着手裏的文件說：「余先生不幫忙，這些呈文，都是沒用的。」嘆氣。

瑞芬回頭低聲問：「他還說些什麼？」

李先生低聲回答：「他半詐半駭的，說老大人在日待他不好；現在什麼都在他手裏，要你們成就成要你們不成就不成。太太要是不答應這門親事的話，休想他再幫一點忙！」

瑞芬自己盤算：「錢完了，母親又病了，兄弟年紀還小！」不覺墮下淚來。

李先生走到她面前。

瑞芬毅然的說道：「李先生，費你的心，請你領着我去見他一趟能。」

李先生：「爲什麼？」

瑞芬緩緩的說：「要是答應了，他肯真的幫忙，我自己就答應他了。」

李先生大吃一驚，高聲嚷起來：「這個那裏能行呢！」

瑞芬急止住他：「噓，輕點，媽媽剛睡着，你要把她吵醒了！」

李先生把聲音放低，仍然責備她「這不是像小孩子的兒戲麽？」

瑞芬尋思著，走到沙發邊坐下：「房產能夠拿回，媽媽跟兄弟，總可以不至於受苦了。」

李先生走近：「可是你自己呢！」

瑞芬不響。

李先生躁急萬發，不能自抑：「爲什麼你自己要跳到火坑裏去！爲什麼你要反顏事仇！你難道不曉得他是一個什麼東西麼！我就疑心當初將大人的一齊事是他攪出來的！這個刁惡

狡猾的漢奸！你跟這個人結婚，將來會有好麼？」

瑞芬的頭，祇顧低下去。

李先生對於瑞芬的愛憐，此時不自覺得流露出來：「至於照應您的老太太和小兄弟的話，還怕我找不到一個好的半子麼？那怕他是少幾個錢，不做官，沒有勢力；祇要他是忠實可靠的，誠懇有天良的；能夠時時刻刻孝順老太太就行了！」

瑞芬似乎感動。

李先生激昂：「帝國主義，遲早要被打倒的！當初德國是多麼的有威有勢！哼！余先生還沒有當初汪翻譯官那樣闊那樣紅呢！他的結果，我看也未必能比汪翻譯官好許多的！」

（註）（※※用幻想鏡頭）

瑞芬立起，直視着他：「你勸我是一番好意，我明白，我很感謝你的。可是我經過這已往六個月的艱苦，我也不全是小孩子見識了。今天是人爲刀俎，我爲魚肉——」

祝太太在裏房喊瑞芬——瑞芬祇得走了進去。

李先生不停的搖頭嘆息｜他看見桌上花瓶裏插的桃花，將近萎黃了——他嘆了口氣，拿起枯桃枝，擲入痰盂裏。

余夢芬在裏房門口，掀起門簾，大聲道：「我們講的話，母親都聽見了。請你把余家表兄找來，母親自己要同他談談呢！」放下了門簾。

李先生低低的應了一聲。（漸隱）

五六　廿六號的裏間

（字幕十）又一天。

（漸顯）祝太太這一天抱病起床，梳了頭，擦了點粉，繫了條裙子，打扮得恭恭敬敬的，從裏間走出去——那官太太的風度，宛然尚在。

五七　同四九

余家驥已經坐在外間了，見祝太太出來，也站了起來——祝太太對他深深的道了兩個萬福，一面從茶几上取了熱水瓶，在余家驥面前的茶杯裏，又親自倒了點茶，口裏說着「請坐請坐。」——賓主兩坐定，祝太太忽又四面尋看，問瑞芬道：「世杰呢？」

瑞芬：「樓下去了。」

祝太太皺眉：「小孩子，這樣不懂規矩。余家表兄來了，也不上來拜見。瑞芬，你快去找他來」。

瑞芬走出去了，余家驥也坐得規規矩矩，眼睛看着鼻頭。

祝太太含笑說：「恭賀你表姪少爺，青島的地方情形，你這麼熟悉，現在可以大大施展你的才學了。」

余家驥欠身：「不敢，不敢。一切都是託表嬸的福。」

祝太太笑道：「這是我們的運道好，有自己的至親在青島當權，沒有人敢來欺侮我們。」

余家驥連咳了幾聲嗽。

祝太太又起身，從一個抽屜內，尋着一包紙烟，取出一支敬獻給余，又親自擦火柴替他燃着了「我自己呢，倒也『無所謂。』我的日子是有限的了，不過兩個小孩子，一男一女，總要拜託姪少爺多多照應的。」

余家驥不由得不答應：「是，是，是。」

祝太太：看着他「聽說姪少爺很熱心，要替我們想法子，把那所充公的房子弄回來？」

余家驥點點頭，目不敢正視。

祝太太：「姪少爺眞是再好沒有了，做的事從來沒有錯的。叫我們怎麼樣的謝謝你呢！」

余家驥只得說：「不用謝的，不用謝的。」

這時候瑞芬領了世杰從外面走進來。

祝太太：「世杰，趕快和余家表兄作揖，表兄正在大大幫我們一家的忙呢。」

世杰眞的恭恭敬敬作了一個揖，余家驥還禮不迭。

祝太太：「我常時也很能想得開，什麼房子，金錢，財產，權位，都是空的；靠不住的。子

孫們自己沒有出息，多少家當，幾天也就敗光的。可是我總是這樣操心，不肯不替這兩個孩子打算。」

余家驥唯唯。

門外面，李先生立在那裏偷偷聽的——祇聽得阮太太說：「尤其是瑞芬那女孩子，我同她眞是相依爲命；她一點不肯讓我吃苦，我也一點不肯叫她受累；我常時說。除非我死了，那纔會讓她去受人欺侮的。」——她說到這裏，聲音都抖了——李先生在裏張時，只見瑞芬伏在阮太太的肩上，嗚嗚的哭起來了；余家驥甚爲不安。

阮太太拍着瑞芬，安慰她道：「好孩子，你放心，一切都有你母親！你母親自有本事保護你的。那個要叫你吃苦，他先得來對付我；我自會和他拼命！就是鬧到日本的青島總督面前，我也要去的。」

余家驥聽了憬然。

阮太太又輕身對他道：「姪少爺，我還要託你一件事；請你留心着，有相當的人材，替我們瑞

芬做一個媒人。金錢，地位，倒是不在乎的。祇要年歲相當；讀過書，在學校裏畢業過了的；尤其是要道德好，人品好，不會欺侮我們孤兒寡婦的。我看最好是本地山東人，他們心地忠厚「比外省人有良心；比我們家鄉人，也是有良心！這件事，拜託你！」

余家驥雖是口裏答應著，可是實在坐不住了，立起身來：「姪兒要走了，衙門裏還有點公事呢！」作揖。

祝太太忙立起來還禮：「既是有公事，我倒不好留你久坐了。」

余家驥對瑞芬也是恭恭敬敬作一個揖，對世杰也是一揖。

祝太太送到門口。

余家驥再三謙謝：「請表嬸留步。」

祝太太：「世杰，你跟李先生替我送送罷。」她站在房門口，看他們三個人下樓去。

五八　同四八

世杰送到大門口，鞠一個躬，先進去。

李先生還想探余的口氣：「那房子的事情！」

余家驥不耐煩的樣子：「再說罷！」忽然咬緊牙齒，低低的一陣冷笑：「這位老太太眞是太利害了！一番話，說得我肚子痛！」他拱拱手，告別走了。

李先生望着他去，猜不出他葫蘆裏賣的什麼藥。（漸隱）

五九　同卅九

（字幕十二）民國十一年春。

（漸顯）那大衙門屋頂的旗桿上，卸下了日本的紅圓白地的太陽旗，升上了中華民國的五色旗——（化入）海濱又有一個亭子——亭中有碑，紀念中國從日本接收青島。（漸隱）

六十　舟中，甲板上

（漸顯）一隻航洋的輪船，已經進了青島港口，在前海行駛——甲板上，劉花匠和幾個旅客正在閒眺——看上去，他像是很得意的；戴着皮帽，披着皮大衣，穿着俄國式的長統靴。

劉花匠興高彩烈的說：「我本來是青島本地的人，因為外國人壓迫我們，我們纔搬到黑龍江去開墾的。我從前立過誓，外國人一天在青島，我是一天不回來的。現在青島還了我們中國，是我們中國人的主權了！（遙指）「那不是砲台麼！我家就住在山的那面，離砲台不遠。」（劃過）

六一 同廿四

（劃過）他的舊居，房屋久已拆去，花圃亦已填平，改植德國槐樹了。

劉花匠見這種景物依稀，便道：「樣子都改了」！悄望了一回，自言自語的：「舊時的鄰居，怎麼一個不看見了！」（劃過）

六二　炮台上

（劃過）一層層的大砲，還像從前那樣排列着；可是那擎着鎗，阻止中國人上去的外國兵，早已不在了——這裏已經成爲一個公開供人遊覽的古跡，劉花匠拄着手杖，很安閒的踱上去——到了頂上，那一個最大的大炮，依然很森嚴的橫在那裏——但仔細看時，那大炮的炮身，經人用電火燬了一個洞，已成廢物了。

一個職業的嚮導者，手裏拿着洋燭火柴，上前兜攬生意：「先生，看看炮台裏面麼？底下有半里多地的兵房，那廚房鐵鍋裏，還有燉着的牛肉呢！」

劉花匠：「我不要看牛肉，我祇要看大砲上這個窟窿，我就夠樂了？」

他將手杖在砲身的窟窿裏攪了一回——仰頭哈哈大笑。（劃過）

六三　同三

（割過）祝府的兩扇鐵大門，又是緊閉着——劉花匠用力，推推不開；喊人，也沒有人應——隔牆往裏面窺視時——只見園內什物凌亂，破桌椅，舊木箱，亂報紙，滿地都是——兩塊木牌，一正一倒的斜靠在一株樹上，一塊上寫「春花御料理」，一塊寫着「軍人俱樂部」——劉花匠見了這種情形，心裏甚爲疑惑——看街上時，也是靜悄悄的沒有一個人行走——劉花匠自言自語道：「奇怪，奇怪！他們都到那裏去了！怎麼裏面沒有人呢！」—（漸隱）

六四　李家

（字幕十二）在青島近市一個鄉村裏。

（漸顯）李先生的家裏，有一天，世杰從外面奔進來，口裏喊道：「媽媽，劉花匠來了！李先生，劉花匠來了！」

祝太太頭髮已經白了，帶眼鏡坐着，在太陽裏機織綫手套；抬起頭來問：「那個來了？」

劉花匠這時已經進來，垂下手，立直了，恭敬的叫：「祝太太。」

祝太太：細看：「你是劉——劉——劉」

劉花匠笑道：「是的。」

李先生從裏面出來。

劉花匠忙上前，拉着他兩隻手：「李先生，我找了你們半個月了；昨天碰見陳二，纔曉得你在這裏辦了個學校。」

祝太太：「你是從黑龍江回來？」

劉花匠：「我回來了就到那所老房子找太太的。」

祝太太點頭。

劉花匠有情感地：「房子充公的事我也都曉得了。從前是在外國人手裏，現在是歸中國人的主權了，這個理總該可以講得明白罷。」

這時瑞芬從裏面出來。

李先生：「劉呀，你見見我的太太。」

劉花匠回轉身去，見是瑞芬，不覺呆了：「咳！」

李先生含笑介紹：「我的太太。」

劉花匠看看他們：「你們——」

瑞芬微笑點點頭。

祝太太：「還是上個月纔結婚的。」

劉花匠：臉上似乎一怔，連忙笑道：「小姐，恭喜！」伸出手去握手：「我們見一個毛子禮罷。」

祝太太：「你在黑龍江總也成了家了罷！」

劉花匠：「沒有呢。」故意說笑話：「我們忙着種大豆呢，那有工夫幹這個！」

大家都笑了。

劉花匠對李先生：「說正經的！明天你寫個呈文上督辦公署，把那所房子要回來。」（漸隱）

六五　同前

([illegible]) 這是一個晚上，有人在燈下閱讀一篇抄錄的批文：

「呈悉。查該處房產，係接收時，與其他官產一併移來。該具呈人自稱屬主，屢請發還，迄又未遵批，將方單契紙等呈署候驗。實屬毫無理由；所請不准，毋許多瀆。此批。」

李先生待劉花匠讀完了，講給他聽：「不繳出契紙，他說我們是空言主張，毫無理由。」

瑞芬：「可是現在那裏再去找方單契紙呢！」

劉花匠默然不言——瑞芬在三個杯子裏，又斟滿了啤酒。

劉花匠尋思道：「我該回去了。為着想把那所房子要回來，多住了一個多月。現在我在這裏也沒有用處了。」

瑞芬：「你替我們費了不少力，費了不少錢。」

劉花匠舉杯：「想不到我們三個人今天會在這裏喝酒！明天，後天，也許大後天，我們又該分手了。你教你的書！我耕我的田！」對瑞芬：「你——你——」立起身來：「喝呀！」

大夫的喝了一口，嘘了嘘嘴唇，忽然慨嘆道：「就是啤酒的味道，也不比從前了！」

李先生也立起來，笑道：「這本來不是德國啤酒，是太陽啤酒了！」

劉花匠：「嘎！」捧了酒杯，自己尋思。慢慢在屋裏踱轉着：「飛機，大炮，炸彈・毒氣，機關槍，潛水艇，鐵甲車・德國這麽些的利害東西，保不住他的啤酒，不給人家打倒！哈！」

李先生過來：「喝罷！」語意雙關：「天下的啤酒都是一樣的！」

兩個人碰一碰杯子，一飲而盡。

劉花匠：「李先生，我有一個傻勁！房子是收不回來了；可是在我回去之前，我還想去看一趟！好麼？」

瑞芬也起勁：「我們大家都去；看過房子，送你上船。」（漸隱）

六六　同三

（漸顯）祝府門前，又掛上一塊新牌子了，上寫「督辦公署職員第三宿舍」——祝太太・世

杰，瑞芬，李先生劉花匠都來了——劉花匠去推那門——大門是虛掩着——他想同着大家進去——忽然一個僕人模樣的出來阻止。

僕人：「幹麼？」

劉花匠：「我們想進去看看。」

僕人：「不行不行不行，這是督辦公署職員第三宿舍，裏面正在收拾屋子呢，不能進去。」

世杰：「我們祇在花園裏看一看。」

僕人：「不行不行，」把他們推出，拍的將門閂上：「快走，別找麻煩。」他自走開了。

劉花匠高聲呵斥：「你怎麼那麼狠！」

李先生勸住：「算了算了。」

祝太太在牆外往裏窺探：「我看見了。」

瑞芬也在窺視：「我還沒有看見呢。」

祝太太：「你順着右面看。」

劉花匠過來問：「你們看什麼呀？」

瑞芬：「是的，我也看見了，」對劉說：「就是你從前自己灌澆的那顆桃樹，現在又開了滿樹的花了，你看呀！」

園裏桃花，果眞又是盛開，那桃樹上的日本燈籠，卻沒有了。（漸隱）

作者附啓：

本劇所採用的歷史事實，雖均有相當根據，但劇中的故事，實係作者憑空創造，讀者幸勿誤會為幸。

——文學二卷第一第二期——

獻給

張軼藝同學

我不能告訴你以一切編劇的方法，

我祇能告訴你一個我自己想着用的編劇的方法。